صَلاح ستَيتيّه



ليل المعنى

مَواقف وآراء في الشعر والوجود



حاوره

جوَاد صيداوي





ليل المعنى



صلاح ستيتيه



مواقف وآراء في الشعر والوجود

حاوره
جواد صيداوي



١٩٩٠

سلسلة أدباء معاصرون ١

الكتاب ليل المعنى
آراء في الشعر والوجود
المؤلف صلاح ستيتيه
حاوره
جواد صيداوي
الناشر دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان.
ص.ب ٣١٨١ / ١١ .
هاتف ٣٠٥٥٢٠
التنضيد شركة المطبوعات اللبنانية
تصميم الغلاف نجاح طاهر
خطوط الغلاف
والخطوط الداخلية توفيق شهاب
الطبعة الأولى ١٩٩٠

اللغة/الأم

إلى أمي
في مهدها الثاني
إلى لغتي
في مهدها الأول



مقدمة

« اذا كنت تريد النور فاجعل نفسك لائقة بالنور »
(جلال الدين الرومي)

يقول الكاتب الفرنسي رومان رولان (Romain Rolland) في كتابه « حياة بتهوفن »، الصادر عشية الحرب العالمية الأولى:

« إن الهواء فاسد من حولنا. أوروبا الهرمة تتعفن في جو مرهق وآسن. العالم يحتضر اختناقاً في أنانيته المراوغة والدنيئة. كل شيء يكتم الانفاس. لنفتح النوافذ مجدداً! لندع الهواء النقي يدخل! لنتنسم رَوْحَ الابطال ».

هذه الصورة القاتمة التي رسمها الكاتب الفرنسي للقارة العتيقة، عشية تلك الحرب البربرية، تكاد تنطبق بخطوطها وتفاصيلها وألوانها على الواقع اللبناني، وعلى واقع العاصمة اللبنانية بالذات، خلال العام ١٩٨٩. فالمؤامرة ـ الجريمة المستمرة منذ أربعة عشر عاماً، تلفظ أنفاسها بشراسة حاقدة عمياء. لا شيء في المدينة سوى الموت.

في هذا الجو الخانق، وفي غمرة التحدي الموشح بالجنون، قرأت صلاح ستيتيه من جديد. أقول من جديد لأن قراءتي الأولى لشعره، أو لبعض لشعره، تعود إلى الستينات: بعض القصائد أو المقطوعات الشعرية باللغة الفرنسية، أداة تعبيره، وبعض القصائد والمقطوعات المنقولة إلى اللغة العربية والمنشورة في مجلة « شعر » وفي مجلة « مواقف ». وغالباً ما كنت أخرج من قراءته، ولسان حالي يقول: إن شيطانه يتكلم بالصينية..

عدت إلى قراءته، إذن، علني استطيع فكّ الرصد، أو ما ظننته، من قبل، رصداً. ومما رغّبني بهذه العودة إلى نتاج صلاح ستيتيه معرفتي الشخصية به، بعد استقراره في بيروت، وسماعي بعض آرائه في الشعر والفن والنقد، فإذا بي أجد نفسي، هذه المرة، في رفقة شاعر خلاق، قاس على نفسه، وقاس على قارئه، يتجنب المعنى القريب، وإن كان ذا بهرج، ليذهب بك عميقاً، عميقاً في رونق « الليل »، وفي أغوار النفس المظلمة / المضيئة، ليقبض، بعد العناء العذب، على الجوهر المشع ببراءة الطفولة وطهر الوجود. إنها الأصالة بمرتقاها الصعب. « إذا كنت تريد النور، يقول جلال الدين الرومي، فاجعل نفسك لائقة بالنور ». وإذا كنت تريد الشعر، يقول صلاح ستيتيه، فاسْمُ بنفسك إلى ملكوت انشعر.

وقد حملني هذا الاكتشاف لنتاج شاعر أصيل، من عندنا، إلى الاستزادة من معين صاحبه. فتكرر اللقاء، واغتنى الحوار وتشعب، وتبلورت الأدلـة، وغزرت الشواهد، فكان لا بد من أن ينتظم العمل، وتُحدد الموضوعات، ويضبط الحوار، وكان هذا الكتاب الذي تزامنت ولادته مع تباشير ولادة الوطن من جديد، فاجتزنا الليلين معاً: ليل المعنى وليل الوطن...

ولا بد لي من الإعتراف أن عملنا في انجاز الكتاب لم يخلُ من صعوبات، سواء على الصعيد الأمني ـ وإن كان انبثاق الفكرة يطغى، أحيـانـاً، على دويّ القـذيفـة الحاقدة ـ أم على صعيد الحوار ذاته لما كان يتوارد في سياقه من أفكـار أبكـار، ومـا يتزاحم من شواهد مستمدة من شتى الثقافات العريقة، ممّا يقتضي عناية دقيقة جداً لصياغتها على نحو يجعلها منسجمة مع السياق العام للحـوار مـن جهـة، ومستسـاغـة للقارىء العربي، من جهة ثانية. هذا فضلاً عن أن تجربة صلاح ستيتيه الشعرية تجربة غنية وفريدة حتى في نطاق الشعر الفرنسي المعاصر، الأمر الذي حمل « اندريه بياردو مونديارغ »، أحد كبار الشعراء الفرنسيين المعاصرين، على وضعه في مرتبة « بول فاليري ».

هل كسبنا الرهان؟
الجواب عند القارىء

بيد أن طبيعة هذا العمل الثقافي، وما ينطوي عليه من صراحة وعمق، ونقدٍ موضوعي للذات، وللآخر، وتسامٍ بالشعر عن كل مزاحم، نقول إن طبيعة هذا العمل تشجعنا على متابعته مع ذوي التأثير من مبدعينا الكبار، شعراً، ونثرا، وفناً، وربما سياسةً عندما تكون السياسة إبداعاً حقيقياً، لا لوناً من الهرطقة المبتذلة، والديماغوجية الجوفاء.

وثمة سؤال قد يتبادر إلى بعض الأذهان: ما علاقة صلاح ستيتيه بالمبدعين العرب، وهو الشاعر باللغة الفرنسية ذو الشهرة الواسعة في الأوساط الثقافية الغربية، بينما تقتصر معرفته، شاعراً ومفكراً، على نخبة محدودة من المثقفين العرب الذين يتقنون اللغة الفرنسية إلى جانب لغتهم الأم؟

إن الجواب على هذا السؤال، في حال وروده، وهو آت حتماً، نجده في آثار الشاعر نفسه[1] فلو تعمقنا تلك الآثار تعمقاً دقيقاً لوجدنا ملامح التراث العربي ـ الإسلامي الأصيل نابضة بكل زخمها في شعر صلاح ستيتيه ونثره، وهذا ما أدركه أدونيس عندما قال في مقدمة الترجمة العربية لقصيدة «الوجود ـ الدمية»: «إن صلاح ستيتيه يكتب العربية بلغة فرنسية، أي بحدس إسلامي عربي»، بينما نرى العديد من كتاب «قصيدة» النثر، في العالم العربي، وبخاصة في لبنان، يكتبون الفرنسية او الانكليزية بلغة عربية؛ مع فارق مهم جداً وهو أن صلاح ستيتيه الذي يعتبر «واحداً من أكبر الشعراء في اللغة الفرنسية» حسب تعبير دو مونديارغ، نراه، في الوقت ذاته، مسكوناً، في كل نبضة من فكره، وفي كل ومضة من شعره، بتراثه العربي ـ الاسلامي العريق، مع انفتاح ذكي على ما في الحضارات الكبرى في العالم من كنوز جليلة، فإذا باصالته الشعرية أصالة بكر ليست عيالاً على أي من الشعراء العالميين الكبار مهما عظم. بينما نرى، في الجانب الآخر، مجرد نقلٍ للصور الشعرية، ومجرد ترجمة حرفية للأفكار، ومجرد تقليد «لطرائق التعبير والبهلوانيات اللفظية،

---

(١) الأعمال الكاملة للشاعر ستيتيه هي حالياً قيد الترجمة إلى العربية وستصدر تباعاً عن دار الفارابي في بيروت.

حتى لنستطيع في بعض نماذج « الحداثة » في شعرنا العربي المعاصر، أقول في بعض نماذجها، أن نستبدل هذا الاسم أو ذاك باسم « ت.س. إليوت »، أو « عزرا باوند » أو « بودلير »، أو « سان - جان برس » أو « بيار جان جوف »، أو « ناظم حكمت »، أو سواهم من شعراء العالم الكبار، من دون أن يتغير في الأمر شيء على الإطلاق.

لذلك نرى أن تجربة صلاح ستيتيه الأدبية، تجربة فذة؛ كاتب عربي من لبنان حكمت عليه الظروف أن يكتب باللغة الفرنسية فيجعل من تلك اللغة أداة طيعة للتعبير عن جذوره التراثية، وعن عالمه الطبيعي، فضلاً عن معالجته لشؤون الأدب العالمي، وبخاصة الأدب الفرنسي، وهذا دليل على أن هناك، وراء اللغات، والمعاني المرتبطة بتلك اللغات، ووراء الحدود والثقافات، وطناً للشعراء، وطناً نقياً وطاهراً، يصبو إليه شعراء العالم بأسره، من منطلق ارتباطاتهم اللغوية والثقافية، لكي يحصلوا على ما يسميه صلاح ستيتيه « جوهر الوجود »، من هؤلاء الشعراء من يبلغ حدود هذا الوطن المنشود، ومنهم من يسقط على الطريق قبل بلوغها فيعذر، كما يقول امرؤ القيس.

وقد أثبت صلاح ستيتيه، في شعره وفي سائر كتاباته النثرية، أن أصداء المعاني الإنسانية الكبرى قد تتقارب وتلتقي في العديد منها، دون أن يعيق تقاربها والتقاءها أي نوع من أنواع الحدود، مادية كانت أم معنوية. ولا بد لعالمنا العربي، في سعيه إلى تعميق الحوار مع الثقافات العالمية، ومع الشعر العالمي، بشكل خاص، من أن يزيل الكثير من الحدود لينجح في مسعاه. من هنا تبرز أهمية هذا الحوار مع صلاح ستيتيه.

إنه، على هذا الصعيد، رائد كبير.

الشعر.. قدر

□ **هناك من البشر من يصنعون قدرهم بانفسهم، وهناك من يصنعهم القدر، فإذا كنت من المؤمنين بالقدر، فمن أي الفريقين أنت؟**

ـ أظن بأن نسيج كل حياة يتألف مما هو مقدر ومما هو مختار. فالمقدر في تكوين شخصيتي ناتج عن بيئة منزلية، وظروف عائلية، وظروف عملية أو وظيفية.

أما عن الظروف البيئية فقد كان والدي المرحوم محمود ستيتيه كاتباً وشاعراً، باللغة العربية طبعاً، وكان منزلنا في بيروت ملتقى للعديد من الشعراء، لبنانيين وعرباً..

□ **هل تذكر أسماء بعضهم؟**

ـ الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي وكان يتردد على منزلنا باستمرار ومن اللبنانيين أذكر الشاعر بولس سلامة، وكان صديقاً حمياً لوالدي، وعندما مرض بولس سلامة وأصبح طريح الفراش، كان والدي يعوده يومياً..

لقد عشت طفولتي الأولى وأنا على صلة مستمرة مع عالم الكلام، وعندما كنت أدخل على والدي، وبرفقته شاعر أو أكثر، وهم يتلون القصائد، فإن تلك اللغة الغريبة التي كنت استمع إليها، كانت تبدو لي لغة سحرية إذ لم يكن باستطاعتي فهم شيء من المعاني التي تحملها تلك اللغة الشعرية أو إدراك أبعادها، ولكنها تركت تأثيرها على طفولتي الأولى، وقد أدركت، منذ ذلك الزمن، أن هناك استعمالاً عادياً للغة، وهناك، في الوقت نفسه، استعمالاً آخر مختلفاً تماماً، تماماً كالقمر بوجهيه الاثنين: الوجه المطل على عالم ما تحت القمر، وهو الوجه المضيء، والوجه المظلم والغامض المطل على الجانب الآخر من الكون. وكان ذلك أول اختبار لي مع

عالم الشعر. وكانت والدتي بدورها، وربما بسبب تأثرها بوالدي، تتذوق الشعر وتستمع باهتمام إلى ما كان ينظمه والدي من قصائد. من هنا أيضاً كان اهتمامي باللغة، سواء بغموضها، أو بوقعها الصوتي المعبر عن أشياء تختلف عن الأشياء العادية المرتبطة بالاستعمال اليومي.

□ هل ترك والدك آثاراً شعرية مطبوعة؟

ـ نعم، ترك حوالي خمسة دواوين، نشر معظم قصائدها في المجلات الأدبية والصحف، وهذه الدواوين هي حالياً، قيد التنظيم لطبعها قريباً مع مقدمة لباحث لبناني يدعى توفيق شهاب كان قد أعدّ دراسة أكاديمية عن شعر محمود ستيتيه، وتمهيد لكل من الشاعرين فؤاد الخشن ومحمد يوسف حمود. هذا عن البيئة المنزلية.

أما الظروف التاريخية، وخاصة في ما يتعلق باستعمالي اللغة الفرنسية لغة تعبير، لأن السؤال الذي يطرح دائماً هو: كيف أصبح صلاح ستيتيه شاعراً باللغة الفرنسية... أقول:

يوم كان والدي طفلاً، كان لبنان تحت الاحتلال العثماني، فدرس والدي اللغة التركية وأتقنها بعمق، وكان يأمل، ككل شاب متعلم في تلك الفترة، أن يستفيد من إتقانه للغة المحتل، ولكن تركيا انسحبت من لبنان عندما كان والدي في حدود العشرين من عمره، وجاءت فرنسا دولة منتدبة على لبنان وسوريا، ولعل الخيبة التي شعر بها والدي نتيجة عدم استفادته من إجادة اللغة التركية، من جهة، ثم جهله اللغة الفرنسية، لغة المحتل الجديد، من جهة ثانية، حملاه على السعي لأن يتيح لابنه حظاً، مع المحتل الجديد، لم يتح له هو مع المحتل القديم، لذلك أدخلني، وأنا في الثالثة من عمري، معهداً فرنسياً معروفاً، لا يزال موجوداً في بيروت، هو المعهد البروتستنتي، وكنت أصغر تلاميذه يومذاك، ثم انتقلت إلى مدارس فرنسية ارفع، وتعمقت بدراسة اللغة الفرنسية، بفضل دراستي اللغة اللاتينية التي تحدرت منها اللغة الفرنسية والعديد من اللغات الأوروبية، الأخرى. وكان والدي شديد الحرص على إتقاني اللغة الفرنسية، فكان يشتري لي، باستمرار، كتباً للمطالعة بتلك اللغة، وفي اللغة الفرنسية، كما تعلم، مكتبة غنية جداً تختص بعالم الطفولة، مما يجعل من الطفل قارئاً شغوفاً.

□ **أفهم من كلامك أن المرحوم والدك أتقن اللغة التركية أملاً بالاستفادة من وجود المحتل التركي في بلده، ولكن التطورات خيّبت أمله، وعندما جاء المحتل الفرنسي، وكان من الصعب عليه أن يتقن اللغة الفرنسية، أراد أن يعوض، إذا صح التعبير، عن خيبته بشخصك أنت مع المحتل الجديد! ألا ترى في ذلك التصرف من والدك تصرفاً مستغرباً؟**

إلى حد مّا. ذلك كان موقف غالبية المثقفين في لبنان، يومذاك. فكل مثقف كان يعرف، أو كان يسعى إلى تعلم أقرب لغة أجنبية إليه، فضلاً عن اللغة العربية، لكي يتمكن من التحاور مع العالم الجديد. في العهد التركي كانت لغة الحوار مع الخارج هي اللغة التركية، وفي ظل الانتداب الفرنسي، حلّت الفرنسية محل التركية، علماً بأن اللغة العربية استمرت محتفظة بمكانتها في أوساط العائلات اللبنانية، والعائلات الإسلامية خاصة بصفتها لغة الدين ولغة التراث، وباختصار اللغة الأم.

□ **إن المستغرب في الأمر، هو أن والدك، كان شاعراً كما ذكرت، لم يهتم بتعلمك العربية مثل اهتمامه بتعلمك الفرنسية..**

- والدي سلمني للمدارس، فالذنب لم يكن ذنبه وحده، بل إن المدارس التي تعلمت فيها، لم تكن لتولي اللغة العربية القدر الكافي من الاهتمام، وبما أني كنت، منذ نعومة اظفاري، مولعاً بالقراءة، فقد وجدت في المكتبة الفرنسية ما يشبع رغبتي من الكتب الخاصة بالأطفال، كما ذكرت آنفاً، وهي كتب جيدة الطباعة، متقنة الإخراج، تتضمن صوراً ملونة جميلة، وموضوعات تتناسب مع أعمار التلاميذ الصغار ومشاعرهم، فلا عجب إن جذبتني تلك الكتب إليها فأقبلت عليها بنهم. وعن طريق محبتي لتلك الكتب، تكونت لدي البنية الاساسية لارتباطي باللغة الفرنسية.

□ **ثمة سؤال يفرض نفسه على صعيد اللغة: لو لم تتح لصلاح ستيتيه فرصة الدخول إلى معهد فرنسي حيث توافرت سبل العناية الكافية بتعليم اللغة الفرنسية وترغيب الناشئين بها، ولو أن والدك عمد إلى إدخالك مدرسة وطنية، لنقل إحدى مدارس جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية مثلاً والتي تخرج منها ادباء وكتاب وصحفيون مرموقون، فهل كان صلاح ستيتيه يكون ما هو الآن، أعني شاعراً ناجحاً، إنما بلغته الأم؟**

ـ أظن أنه كان من الممكن أن أصبح شاعراً، شاعراً غير الشاعر الذي هو أنا الآن، لأن اللغة وما تحمله من معان، وقيم، وابعاد، تسهم، في تكوين رؤية الإنسان ونفسيته، وحتى في تكوين عقله الباطن. اللغة ليست بريئة، واللغة ليست شيئاً مجرداً. فبعد نشأتي في بيئة عربية اسلامية، وبعد دراستي الابتدائية والثانوية والجامعية، في لبنان وفي فرنسا، باللغة الفرنسية، أدركت أنه يتوجب علي أن أعود سواء عن طريق الاستشراق، أو عن طريق الاغتراب، أو عن طريق الدراسة من جديد، على الرغم من تقدم العمر، إلى اللغة الأم وما تحمله من معان ومن قيم، وقد تحقق لي شيء من ذلك إلى حد ما. وكان هناك صراع بين توجهي الأساسي وبين رغبتي بالعودة إلى الجذور مما خلق لدي شعوراً بالتمزق، وهذا الشعور بالتمزق والازدواجية خلق عندي رغبة أقوى، واصراراً أشد للوصول إلى الوحدة الذاتية المرتبطة حتماً بتاريخ الانسان وتاريخ مجتمعه الأصيل.

□ حول هذه النقطة بالذات، أنت تعترف بانك مررت في حالة من التمزق، فهل تجاوزت تلك الحالة بعد أن غدوت شاعراً ذا أبعاد كونية؟

ـ لا استطيع القول بأني خرجت من حالة التمزق.

□ ما زلت تعاني إذن...

ـ نعم، وهذا الوضع يجعل مني شخصاً يخضع لسلطان الرغبة بالهجوم المستمر إلى الأمام، وسلطان الرغبة الدائمة ببلوغ تلك الوحدة الذاتية التي، إن هي لم تتحقق، تؤدي إلى ضياع الإنسان، وضياع جميع القيم والارتباطات الثقافية.

□ لا بأس من التوقف قليلاً عند هذه النقطة بالذات لأن المشكلة ليست مشكلة صلاح ستيتيه وحده، وإنما هي مشكلة عدد كبير من المثقفين العرب، وخاصة مثقفي بلدان المغرب العربي الذين تعلموا اللغة الفرنسية، بسبب الظروف المعروفة، واتقنوها قولاً وكتابة على حساب اللغة الأم، وغدت وسيلة التعبير الوحيدة لديهم، وبينهم، كما تعرف كتاب وشعراء كبار، وعندما تحررت بلدانهم من الاستعمار الفرنسي، وبدأت تستعيد هويتها القومية،أعادت الاعتبار إلى اللغة الأم، فراينا أولئك الكتاب والشعراء منقسمين ثلاث فئات: فئة استمرت في عطائها الإبداعي باللغة الأجنبية التي فرضت

على جيلها فأتقنتها، وفئة قررت تعلم اللغة العربية وحاولت التعبير بها، وفئة ثالثة وقعت أسيرة التمزق الذاتي، وبلغ هذا التمزق ببعض أفراد هذه الفئة درجة خطيرة أدت إلى ضياعهم.

فهل تعتقد أن الفئة الثانية التي عادت إلى بيئاتها الأصلية وأقبلت على تعلم اللغة العربية في سن متقدمة، بل والتعبير بها، هل تعتقد أن باستطاعة هذا الفريق النجاح فيما أقدم عليه.؟

- ينبغي علينا أن نكون، في شأن هذا الأمر، حذرين. لقد قلت، سابقاً إن بعض البلدان العربية وجدت نفسها، بسبب ظروف تاريخية، مكرهة على التثقف بثقافة أجنبية مع الثقافة الأم، بل مع الحضارة الأم. الثقافة شيء والحضارة شيء آخر، فهناك اشخاص غير مثقفين ولكنهم يرمزون، بتصرفاتهم واعمالهم وافكارهم واتجاهاتهم، إلى حضارة معينة، بينما ترتبط الثقافة، إلى حد بعيد، بالجهد الفردي للمثقف. هناك إذن عدد من المثقفين، في العالم العربي، التزموا بثقافة المستعمر بعد أن قطع المستعمر صلتهم بحضارتهم الأم، واتوا ببعض الانجازات المعبرة، إن هي عبرت عن شيء، فعن إلمامهم وبراعتهم فقط، باستعمال لغة الغير، هؤلاء يسمون في علم الاجتماع (les acculturés) (المتثقفون) وهؤلاء كثيرون في بلدان المغرب العربي بل وفي بلدان المشرق العربي، خاصة في لبنان، وفي بعض شرائح المجتمع المصري حيث كان بعض هؤلاء المثقفين بعيدين كل البعد عن حضارتهم الأم، إذ التزموا التزاماً كلياً بلغة الآخرين وبمظاهر تلك اللغة أكثر من تعلقهم بأعماقها.

▫ هؤلاء الذين يتعلقون بحضارة أجنبية عوضاً عن حضارتهم الأم، إذا هم كتبوا بلغتهم الأصلية، أعتقد أنهم يكونون غرباء، في كتاباتهم، عن واقعهم وعن مجتمعهم، من هنا تتسع الهوة التي تفصل بين العديد من حملة الأقلام، في عالمنا العربي، وبين الجماهير العربية القارئة، لأن الهموم والقيم الحضارية التي يعبرون عنها، بواسطة اللغة العربية، تختلف اختلافاً واسعاً عن الهموم والقيم الحضارية العربية، هل تشاطرني هذا الاعتقاد؟

- ليس من السهل تقييم وجودهم الثقافي والحضاري من منطلق افتراض، هناك واقع انشقاقي، إذا صح التعبير، في الانسان العربي فرضه الاستعمار بين العشرينات

والأربعينات من هذا القرن، في المشرق العربي، ومن منتصف القرن الماضي حتى منتصف القرن الحالي، في المغرب العربي، وهذه الازدواجية في الشخصية أدت، لدى البعض، إلى انكماش على الذات، ورفض للتطور بشكله الأوروبي، وذلك من منطلق التمسك بالقيم الأساسية الموروثة، واعتبار القيم الأجنبية قيماً دخيلة تشكل خطراً على تلك القيم الأساسية، لم ينتج عن ذلك عودة إلى الجذور وحسب، كما يقال اليوم، بل قطع دابر كل تطور من شأنه أن يؤدي إلى أي انفتاح قد يؤدي بدوره إلى المساس بالحضارة الأم، أو يجعل منها أو من قيمها قيماً مذبذبة. وأرى الأمر، في النهاية، خطيراً وخطراً، لأن القيم الحضارية الأوروبية وصلت إلى عالمنا محمولة على مظاهر القوة العسكرية، والقوة التقنية والفكرية، فكان رد الفعل من قبل عدد كبير من المفكرين العرب والمسلمين مواجهة تلك القيم الحضارية الغربية، إما بالتقوقع والانغلاق، وإما بالتخوف: التخوف من تلك القيم، والتخوف من الذات في آن معاً، وذلك انطلاقاً من اعتقاد خاطىء يرى أصحابه أن تلك الحضارة التي فرضت نفسها على الحضارة الأم، وهددتها في عقر دارها، ما كان ليتسنى لها ذلك لو لم تكن، في قيمها، وفي معانيها، وفي أبعادها، أقوى من الحضارة الأم. وقد دل الموقف الأول، موقف الانغلاق، على حرص أصحابه في المحافظة على الحضارة العربية الإسلامية، وتحصينها لكي تتمكن من الصمود في وجه الغزو الحضاري الغربي، بينما ينبع الموقف الثاني من الشك بالذات وبقدرة الحضارة الأم على الانتصار في المواجهة.

□ ثمة موقف ثالث جاء بين هذين الموقفين، وهو موقف معتدل دعا أصحابه إلى الاستفادة من انجازات الحضارة الغربية، على الصعيد العلمي خاصة وإلى حد ما على الصعيد السياسي، مع المحافظة على القيم الأصيلة في حضارتنا، من هؤلاء نذكر رفاعة الطهطاوي في مصر، وخير الدين التونسي في تونس، وسواهما. واخشى أن يبعدنا الاسترسال في الحديث عن رواد النهضة الأوائل والاتجاهات المختلفة التي حكمت تفكيرهم، عن موضوعنا الأساسي..

ـ نحن في حوار حر، ولنا كل الحرية في الذهاب مع مجاري النقاش في جميع الاتجاهات.

□ هذا صحيح، شرط أن لا تنسينا مجاري النقاش المجرى الرئيسي لحوارنا، وهو

المكونات الأساسة لشعر صلاح ستيتيه، والعوامل المختلفة التى ساهمت فى صنع تلك المكونات، لذلك أرغب بالعودة إلى النقطة التي وصلنا إليها معاً، وهي انتقالك من بيئتك الأصلية إلى بيئة غربية، وتحديداً إلى بيئة فرنسية، انتقالاً مدرسياً وثقافياً، في البدء، ثم انتقالاً مادياً، بحكم عملك، إلى صميم البيئة التي تزودت بثقافتها، بعد أن اتقنت لغتها، منذ الطفولة. وقد نجحت إلى حد ما، وبعد معاناة صعبة، في تحقيق تلك الوحدة الذاتية التي سعيت إلى تحقيقها بجهد صادق، فكيف بدأ صلاح ستيتيه شاعراً باللغة الفرنسية، ومتى؟

ـ قبل الإجابة على سؤالك أود التوقف قليلاً عند الظروف التي ساهمت في تكوين شخصيتي. هناك، أولاً، دراستي، في جميع مراحل التعلم، باللغة الفرنسية، ثم تخصصي، بعد ذلك، ولفترة طويلة في الجامعات الفرنسية (سبع سنوات)، درست في السوربون، وفي معهد الدراسات العليا حيث تلقيت علومي على يد المستشرق لويس ماسينيون (Louis Massignon) كما درست تاريخ الفنون في المعهد التابع لمتحف اللوفر (Le Louvre) أما المرحلة الثالثة فهي المرحلة العملية، إذ عينت في مستهل الستينات مستشاراً ثقافياً للبنان في باريس، بعد أن عملت هنا في بيروت مسؤولاً عن القسم الثقافي في جريدة «لوريان» (L'Orient) الصادرة باللغة الفرنسية طيلة خمس سنوات حين انشأنا ملحقاً ثقافياً اسبوعياً مستقلاً بعنوان «لوريان ليتيرير» (L'Orient Littéraire) وكان لذلك الملحق دور بارز في تعريف القارىء الأجنبي بالأدب العربي الحديث وتعريف القارىء العربي بالأدب الغربي الجديد. وبعد ذلك انتقلت إلى باريس، مستشاراً ثقافياً، لمدة خمس سنوات، ثم أصبحت مندوباً دائماً للبنان في الأونيسكو وقد استمرت إقامتي في باريس حوالي اثنين وعشرين عاماً، فهناك إذن قرابة ثلاثين عاماً من التحصيل والتحرك والعمل في صميم الثقافة الفرنسية، ثم في صميم الحضارة الفرنسية. وفي باريس، ومن منطلق حبي للأدب، فضلاً عن اتقاني اللغة الفرنسية، وعن الصداقات المهمة التي كونتها في باريس، أصبحت ناقداً للأدب الفرنسي، وللشعر الفرنسي الجديد خاصة، وكنت أحد مؤسسي المجلة الثقافية المهمة «لي ليتر نوفيل» (Les Lettres Nouvelles) أي «الآداب الحديثة»، إذ أقمت صداقات حميمة مع عدد من الشعراء الذين كانوا مثلي في مرحلة الشباب، غير

مشهورين على نطاق واسع امثال «إيف بونفوا» (Yves Bonnefoy) و «اندريه دي بوشيه» (André Du Bouchet) و «جاك دوبان» (Jacques Dupin) وسواهم، وقد غدوا، بعد ذلك، من ألمع الشعراء الفرنسيين المعاصرين.

فكان من الطبيعي، أن أصبح، نتيجة هذه العوامل مكوّناً ومهيأً للكتابة، عندما حملت القلم للمرة الأولى، باللغة الفرنسية، وبكل أسف..

□ لم الأسف؟ طالما أن ظروفاً، خارجة عن إرادتك، هي التي خطّت مصيرك الأدبي. ونحن إذا كنا نتمنى لو أن صلاح ستيتيه كان بمقدوره أن يسهم، بابداعه، في اغناء اللغة العربية، والأدب العربي، نعتبر أن الإبداع الأصيل، في أي أرض زرع، فإن ثماره ملك البشرية جمعاء، ويسرنا أن تكون جميع آثارك، الإبداعية، والنقدية، والفكرية هي، حالياً، قيد النقل، كاملةً، إلى اللغة العربية، بعد نقل جزء يسير منها منذ سنوات بعيدة..

سؤالي بعد ذلك: هل بدأ صلاح ستيتيه قول الشعر، هنا في لبنان أم في فرنسا؟

ـ لا أذكر إلا وأنا أكتب. كتبت وأنا في السادسة أو السابعة. وقد عثرت بين أوراقي العائدة إلى عهد الدراسة على نصوص مكتوبة بخط الطفل الذي كنته، وهي نصوص قصصية، وأحد تلك النصوص يتضمن إشارات بالقلم الأحمر تقول بأني غيّرت الأسماء في تلك القصة لأنها قصة واقعية وابقيت على اسم واحد حقيقي هو اسم «عبدو»، وكنت يومذاك في التاسعة.

وفي اعتقادي أن سر الشعر وسر الشاعر يكمنان في الطفولة. إن مرحلة الطفولة هي المرحلة الأهم، وهي المرجع والوطن والقبر، بالنسبة للكائن. كل شيء، في حياتنا، ينطلق من الطفولة. لا أريد الخوض بعيداً في التحليل النفساني.. وما جاء به «فرويد» (Freud) من معلومات عن أهمية الطفولة في تكوين شخصية الإنسان وتكوين مخيلته، وإن كان لنظريات «فرويد» أبعاد مهمة على هذا الصعيد. إن الإبداع، قبل ارتباطه بالمنطق أو بالتكوين العقلي لدى المبدع، هو مرتبط بأمرين أساسيين: الإحساس والمخيلة. والطفل، منذ نعومة أظفاره، يتعامل مع الوجود من منطلق إحساسه، ومن منطلق الترجمة الخيالية لما تحمل إليه مشاعره، ولما تأتي به خبرته العفوية للوجود.

□ هذا يعني أن سعينا للكشف عن مقومات الإبداع لدى أديب ما، شاعراً كان أم كاتباً، لا ينبغي أن يتجه إلى آثاره التي انتجها في مرحلة النضج فقط، وإنما ينبغي الرجوع إلى كتاباته العفوية الأولى في المدرسة، لأن طريقته في الكتابة، او إذا شئت أسلوبه الخاص به، كما يتجلى في تلك الكتابات البدائية هو الذي سيحكم جميع آثاره الإبداعية في المستقبل.

- بل في فترة الطفولة بالذات، لأن السر، وخاصة سر الشعر، كما قلت آنفاً، يكمن في الطفولة. لا أدري إذا كان هناك في الأدب العربي، او لدى بعض الشعراء العرب من التفات إلى مرحلة الطفولة. فالشعر العربي يأتي، كما يبدو لي، وكأنه نتاج إنسان مكتمل وناضج، ومن النادر جداً أن نجد، في الشعر العربي، آثار ذلك الجرح العميق الذي يكوّن، لا أقول الشعر الغنائي برمته، وإنما القسم الأكبر من الشعر الغنائي وخاصة الشعر الغنائي الغربي. فلو أخذنا، على سبيل المثال، الثالوث الشعري الشهير في القرن التاسع عشر في فرنسا، أي «جيرار دو نرفال» (Gérard de Nerval) و«شارل بودلير» (Charles Baudelaire) و«ارثور رامبو» (Arthur Rimbaud)، لوجدنا أن الشعراء الثلاثة، يقولون، بعبارات متقاربة، بأن انطلاق الاحساس الأول بسحر العالم، وبخطورة العالم، وبما يحمله من مأساوية، مرتبط بطفولة الشاعر. يقول شارل بودلير ما معناه: أنه شعر منذ طفولته بشيئين في آن واجد، هما: سحر الحياة وكراهيتها.. أما ارثور رامبو، وهو الشاعر الطفل، أي الشاعر الذي عبر بلغة متينة جداً، وناضجة جداً، عن أحلام، بل عن اختبارات طفل ومراهق، وعن صراعه مع مظاهر الوجود لكي يتغلب عليها، ويخضع الكون لما يحمله من قوة الحلم، ومن قوة السحر، أو أن يتحطم ويستقيل من عالم الشعر، وهذا الأمر الأخير، هو ما حصل بالفعل لرامبو اذ انهى حياته الشعرية وهو في الثامنة عشرة وبدأ حياة اخرى مختلفة تماماً.

□ ظاهرة ارثور رامبو في الشعر الفرنسي، بل في الشعر العالمي، ظاهرة فريدة، يصعب على المرء أن يفسر غرابتها التي تبلغ درجة الإعجاز، إذ استطاع خلال ثلاث أو أربع سنوات فقط من حياته الشعرية، بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة من عمره، أن

يقلب عالم اللغة الفرنسية رأساً على عقب، وأن يخلق، في ابداعه، عوالم أُنُفا [1] تماماً بالنسبة لعصره، ويحاول النقاد باستمرار حلّ أبعاد تلك الظاهرة، وقد رأينا، في السنوات الأخيرة، عودة واسعة، من النقاد الفرنسيين، إلى ارثور رامبو، وهذا يدل على أن المبدع الاصيل يستمر معاصراً مهما تقادم الزمن..

ـ بل ربما كان أرثور رامبو ظاهرة رمزية أيضاً لكل عفوية، ولكل ابداع في الشعر. ولا يجب أن ننسى أن أحد كبار الشعراء الإنكليز وهو «كيتس» (Keats) قد توفي في الرابعة والعشرين، كما في اللغة الالمانية أيضا: عدد من الأدباء العمالقة، في الشعر وفي النثر، قد توفوا في سن مبكرة (في الخامسة والعشرين أو دونها)، منهم مثلاً «جورج بوكنر» (Georg Büchner) «ونوفاليس» (Novalis).

□ في حديثنا عن الدور الأساسي والحاسم لمرحلة الطفولة في تكوين أو في تكوّن الإنسان لاحقاً، وخاصة الإنسان المبدع، نلاحظ ثغرة كبيرة في حياتنا الأدبية العربية، وهي إهمال النقاد والباحثين العودة إلى مرحلة الطفولة لدى دراستهم آثار هذا الأديب أو ذاك، ولا يقتصر هذا الإهمال على النقاد العرب القدامى، بل نراه لدى الكثرة من النقاد المعاصرين.

ـ أعتقد أن مثل هذا الإهمال لا يقتصر على النقاد العرب وحدهم، ففي الغرب الذي نعتبره متطوراً جداً في مجال النقد، وخاصة بعد اكتشاف ما يسمى بالعقل الباطن، نرى أن الطفولة استمرت، إجمالاً، غائبة حتى القرن التاسع عشر سواء في النظر إلى الكاتب أو الشاعر أو الفنان، أم في نظر المبدع ذاته إلى نفسه، فالمرة الأولى التي ظهر فيها الطفل، في الأدب العالمي، كعنصر مُهيِّء للإنسان الراشد الذي سيغدو، يوماً ما، هذا الكاتب او الشاعر أو الفنان، هي في كتاب «اعترافات» «لجان ـ جاك روسو» (Jean -Jacques Rousseau). ذلك أن روسو، بفضل نبوغه أولا، ثم باعتباره كان منفياً داخل ذاته، إذا صح التعبير، ومن منطلق هذا المنفى الداخلي، أو هذا

(١) أُنُف، تعني المرعى الذي لم يُرْعَ عشبُه من قبل، ومعنى الكلمة يقارب معنى: الموضوع الذي يطرقه مبدع ما من دون أن يكون قد سُبق إليه (ج. ص).

الاستعار الذاتي، هو، باعتقادي، أول من ألقى نظرة التساؤل على طفولته، وإلى حد ما نظرة تفهم لها. وقبل ذلك فإن الطفل، باعتباره الأديب أو الفنان أو المفكر بعد أن يكتمل تكونه ونضجه، كان مهملاً تماماً، وكأن الأديب والفنان والمفكر يصبحون «قبراً» للطفل المغني في داخلهم!.

□ لماذا «قبراً»؟

ـ أولاً، لأن هناك فكرة شائعة تقول إن الطفل كائن ناقص، وان الطفولة مرحلة عابرة في حياة الكائن، ثم هناك بعض الخجل في الكشف عن «العقبات الأولى» او الخطوات الأولى التي من شأنها أن تُبلغنا، يوماً ما، القصر اللامع البراق... من هنا تأتي نظرة الناقد للكشف عن تلك العقبات ـ والناقد هو «زوج» الأديب، فبين الناقد والأديب علاقة «غرامية» تتكون من حب ومن كراهية في آن معاً ـ فالطفل بصفته كامناً داخل الرجل، كان الناقد ينظر إلى المبدع من منطلق إبداعه دون أن يحاول النفاذ إلى أعماقه ويكتشف الطفل الكامن في تلك الأعماق. مع جان ـ جاك روسو بدأت الطفولة تأخذ قيمتها وأهميتها حتى غدت مصدر الحكم على إبداع بعض الكتاب والشعراء الكبار الذين قالوا، من منطلق الطفولة الكامنة في داخلهم، ما قالوه بلغة كانت غير مألوفة أو معروفة من قبل.

□ على صعيد اهتمام النقد بمرحلة الطفولة لدى المبدع تجدر الإشارة إلى الدراسة الرائعة التي كتبها جان ـ بول سارتر (Jean-Paul Sartre) عن الروائي غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) بعنوان «غبي الأسرة» أو أبله الأسرة (L'Idiot de la famille). ثلاث مجلدات ضخمة بما يقارب الثلاثة آلاف صفحة لكي يبين لنا سارتر كيف توصل فلوبير الطفل المعروف بغباوته وقصوره بين أفراد أسرته، إلى أن يكتب، بعد ثلاثين عاماً، رائعته الروائية الشهيرة «مدام بوفاري» (Madame Bovary).

وما ذكرته عن قصور النقد العربي، على هذا الصعيد، لم أقصد النقاد القدامى فقط، وإنما قصدت أيضاً النقاد المعاصرين، فاننا لا نجد، في الوقت الراهن، ذلك الناقد الذي ينكب بجد على طفولة هذا الأديب أو ذاك، لدى دراسة آثاره. وأعتقد أن هذا القصور في النقد يعود إلى اثنين: أولهما، غموض مرحلة الطفولة في حياة أدبائنا الكبار،

مرحلة الطفولة في حياة أدبائنا. وأراني مضطراً للعودة ثانية إلى سارتر ودراسته عن فلوبير، فقد عاد سارتر الناقد إلى «دائرة النفوس» في مسقط رأس الكاتب لكي يحيط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والعائلية التي تركت بصماتها على فلوبير الطفل... إلى غير ذلك من الأبحاث المضنية، والجهد الدؤوب، لكي يثبت أن فلوبير «مدام بوفاري» و«سالامبو» هو فلوبير طفل الأسرة «الغبي» و«المغمور».

ـ أكثرهم هكذا... لو أخذنا مثلاً كاتباً عربياً كبيراً مثل طه حسين لوجدنا أنه يتكلم عن طفولته في كتاب «الأيام» مطولاً... ولكنه يتكلم عنها، دون أن يفهمها كطفولة، أو دون أن يفهم سرها الطفولي، وإنما يتكلم عنها باعتبارها تلك المرحلة الصعبة، عائلياً واجتماعياً، والتي أدت إلى تلك المصيبة التي ألمت به وأفقدته البصر، ثم وُلُوجُه، بعد ذلك مرحلة المراهقة والدرس، دون أن يتساءل فعلاً عن أعماق ذلك الطفل الذي كانه...

▫ عفواً... أظن أننا نظلم طه حسين قليلاً، إذا صح ما قلته على بعض فصول كتاب «الأيام» فإن في الكتاب صفحات ينفذ فيها الكاتب بعمق إلى نفس الطفل طه حسين ويكشف عن بعض الدهاليز المظلمة فيها، وربما كان ذلك الكشف عن تلك الدهاليز قد ساعد طه حسين الكاتب الكبير على الإجادة في ما كتب لدى بلوغه مرحلة النضج. لنأخذ هذا الشاهد المعبّر مثلاً:

«كان سابعَ ثلاثةَ عَشَرَ من أبناء أبيه، وخامسَ أحَدَ عَشَرَ من أشِقّته. وكان يشعُر بأنّ له بين هذا العدد الضخم من الشباب والأطفال مكاناً خاصّاً يمتاز من مكان إخْوته وأخَواتِه. أكان هذا المكان يُرْضِيه؟ أكان يُؤْذيه؟ الحقّ أنه لا يتبيّن ذلك إلا في غموض وإبهام. والحقّ أنه لا يستطيع الآن أن يحكم في ذلك حُكماً صادقاً. كان يُحِسُّ من أمّه رحمةً ورأفةً، وكان يجد من أبيه ليناً ورفْقاً، وكان يشعرُ من إخْوته بشيء مِنَ الاحْتياط في تحدُّثهم إليه ومعاملتهم له. ولكنّه كان يجد إلى جانب هذه الرحمة والرأفة من جانب أمّه شيئاً من الإهمال أحياناً، ومن الغِلْظة أحياناً أُخرى. وكان يجد إلى جانب هذا اللين والرفق من أبيه شيئاً من الإهمال أيضاً، والازْورار من وقت إلى وقت. وكان احتياط إخوته وأخواته يُؤْذيه، لأنه كان يجد فيه شيئاً من الإشفاق مشوباً بشيء مِنَ الازْدراء.

على أنه لم يلبث أن تبيّن سبب هذا كلّه؛ فقد أحسَّ انّ لغيره من الناس عليه فضلاً، وأنّ إخوته وأخَواتِه يستطيعون ما لا يستطيع، وينَهضون من الأمر لِما لا ينهض له. وأحسَّ أنّ أمَّه تأذَنُ لإخوته وأخَواتِه في أشياء تحظُرها عليه[1]، وكان ذلك يُحْفِظه. ولكن لم تَلْبث هذه الحفيظة أن استحالت إلى حزنٍ صامت عميق؛ ذلك أنه سمع إخْوته يَصِفون ما لا عِلْمَ به، فَعلِم أنَّهم يَرَوْنَ ما لا يرى.

- ولكن طه حسين الذي روى سيرة حياته انطلاقاً من طفولته لا ينظر إلى العناصر الطفولية الأساسية التي كانت تلون أيامه ثم سودتها، وإنما ينظر إلى ذلك الـ «طه» الصغير كمسودة إذا صحَّ التعبير لمن سيغدو بعد ذلك طه حسين الأديب اللامع.

واليوم، ربما عن طريق تحطيم الأعراف والتقاليد، وبفضل ما نتج عن حركة «تموز»، ومجلة «شعر»، من رغبة في النظر إلى أعماق المجتمع في تاريخه وحضارته، توقف الشاعر العربي الجديد، في نظرته إلى الوراء، عند مرحلة الطفولة. فالطفولة فكرة جديدة في الأدب العربي، وخاصة في الشعر العربي الحديث، وهناك شعراء عرب قرأوا الشعر الغربي، وظهر لهم، بفضل ذلك، أن الطفولة هي أيضاً مقياس، أو ميزان، للشعر، فأدخلوا هذا العنصر في الشعر العربي الحديث على نحوين اثنين: أدخلوه، أولاً، كانتباه منهم إلى الطفل وكتعبير عنه، وهذا ما جاء به مثلاً بدر شاكر السياب وادونيس.

ثم سعى بعضهم، ثانياً، ويسعون باستمرار إلى إيجاد لغة ظاهرة وعفوية قريبة في طهارتها وعفويتها وتخيُّلها من لغة الطفل، وهناك عدد من الشعراء اللبنانيين الذين انطلقوا، في تعبيرهم الشعري، من الطفولة، مثل شوقي أبي شقرا الذي جرَّب في بعض مجموعاته الشعرية بلوغ لغة قريبة من لغة الطفل. وكان جورج شحاده يعتز بانه باقٍ طفلاً، وقد قال لي مرة بأنه عندما يذهب، من حين لآخر، إلى مختبر طبي لاجراء تحليلات لدمه، يفرح كثيراً عندما تثبت له تلك التحليلات بأن دمه دم طفل. وبالفعل كان جورج شحادة، في تعامله مع الكلام، ومع الصور الشعرية، بل في تعامله اليومي مع الناس، كان يسعى، باستمرار، إلى المحافظة على براءة النظرة

إلى الأشياء، وعفوية ربط الأشياء بالكلمات، وهناك العديد من صور جورج شحادة الشعرية التي يمكن فهمها من خلال ذلك.

"حان وقت مجيئك"

□ بعد هذه الجولة في عالم الطفولة ومدى تأثيره على الإنسان طيلة حياته، نعود إلى المجرى الرئيسي لحوارنا. لقد ذكرت بأنك بدأت الكتابة في سن مبكرة، وأنك ما زلت تحتفظ ببعض النصوص القصصية التي كتبتها في التاسعة من عمرك. دعنا نتحدث الآن عن شاعريتك وعن إرهاصاتها الأولى، متى بدأت موهبتك الشعرية بالظهور، وكيف؟ هل اكتشفت بنفسك، أنك تحمل بذرة الشاعرية فتعهدتها بالعناية، أم أن هناك من ساعدك على اكتشافها وقدّم لك نصائحه في هذا المجال؟

ـ هناك، أولاً، تأثير البيئة العائلية، كما ذكرت سابقاً، ثم اكتشاف شخصي لما يتعلق بعالم الكلام، أي بما سأسميه، فيما بعد، عالم الشعر. لقد قلت بأن البيئة العائلية ساعدتني كثيراً على تسميته، أو ما سأسميه الفهم غير الاستعمالي للكلمة، فللكلمة وجهان اثنان: الأول: وجه يظهر لنا في تعاطينا اليومي مع شتى ميادين الحياة الطبيعية: العمل، التخاطب، التفاهم مع الآخرين، إلخ والوجه الثاني: هو مدلول آخر للكلمة يرتبط بعلاقتها مع أعماق الانسان، كما يرتبط بحجمها الموسيقي والصوري. فهناك كلمات مثلاً، لا يدرك الطفل مدلولاتها أو معانيها، إنما يتذوقها من خلال وقعها أو جرسها، ويتخيل، انطلاقاً من ذلك صوراً وأشياء مختلفة. أذكر أن جورج شحادة قال لي يوماً بأنه أصبح شاعراً يوم سمع كلمة «azur» (الأثير)، ولم يكن يدرك معنى تلك الكلمة، ولكنها تركت تأثيرها السحري في مخيلة الطفل، ومنها تولدت علاقته الشخصية، أو علاقته العضوية، مع الكلمات. وأذكر شخصياً أنني، يوم كنت طفلاً، وعندما كان يجتمع في منزلنا بعض الشعراء، كنت أستمع إلى أولئك الأشخاص وهم يلقون قصائدهم، فتقع في سمعي

كلمات منغمة ذات جرس خاص، ولم أكن لأفهم، معاني تلك الكلمات، أو المقصود من ذلك الجرس المنغم، وإنما كنت أشعر بدهشة الطفل واستغرابه لحفلة سحرية أتيح له مشاهدتها، أي لشيء يشبه حفلات «الفودو» (vaudou) عند الأفارقة، وهي عبارة عن حفلات دينية إفريقية تثير الرعشة والنشوة في نفوس المحتفلين فيأخذ بعضهم بالغناء، وبعضهم الآخر بالرقص، وغالباً ما تنتهي تلك الحفلات بغياب المحتفلين عن الواقع.

□ أي ما يشبه الرقصات التي يقوم بها دراويش بعض الفرق الصوفية؟

- ربما. إلا أن الصوفية، بمدلولها الفلسفي، أرفع مستوى. وتأتي حفلات «الفودو» على مستوى قريب جداً من الانطلاقات البدائية للإنسان، إذا صح التعبير، وهي منتشرة في بعض المناطق الإفريقية، كما نجدها أيضاً في بعض جزر أميركا اللاتينية المرتبطة، منذ البداية بالقارة الإفريقية.

لقد كنت أصغي إلى تلك الأصوات المنغمة في منزلنا العائلي، وآخذ منها ما كان يمكنني أخذه من الصور العابرة وأذهب إلى غرفتي، وأبدأ بتقليد تلك الأصوات بتمتمة لا رأس لها ولا ذنب، ولكنها كانت، من دون شك، بداية حبي لهذا الاستعمال، غير الواقعي، وغير النفعي، للكلام. وربما كان هذا الاختبار لاستعمال اللغة كتمتمة، كما قلت، وقبل إقحام أي معنى على تلك التمتمة، وربما كان ذلك يكرس نظرية «ليفي - شتراوس» (Lévi-Strauss) وسائر البنويين القائلين بأن اللغة تسبق المعنى، وجميع الشعراء يعلمون ذلك أي أن الكلمات تأتيهم في البدء ثم يتضح لهم المعنى بعد ذلك. وأذكر أنني لدى قراءتي لإحدى قصائد الشاعر الفرنسي «بيار جان جوف» (Pierre Jean Jouve) وقعت على بيت في القصيدة لم أفقه معناه، وهو البيت التالي:

«Animau K»

فالكلمة الأولى «Animau» يجب أن تكتب «Animal» ومعناها «حيوان»، ثم هناك الحرف «K». فسألت الشاعر عن معنى هذا البيت فأجابني بأنه لا يعرف، ولكن من يقرأ القصيدة بكاملها يرى، في منطقها الشعري، بأنه لا بد من أن يكون

هناك ارتباط بين هذا التحدي للغة، والتحدي للمعنى لتثبيت سر القصيدة بكاملها. بمعنى آخر، إن للغة الشعرية منطقاً غير المنطق العادي علماً بأن منطق اللغة الشعرية مرتبط بمبادىء واستنتاجات، فكما أن للموسيقى، مثلاً، مبادىء واستنتاجات داخل الجملة الموسيقية (إذا أخذت جملة موسيقية لموزار (Mozart) أو باخ (Bach)، أو تقسيم أندلسي، لرأيت أن وراء التركيب النغمي شيئاً من الارتباط التام الذي يفرض نفسه عليك)، فكذلك للشعر منطقه الخاص

□ «التحدي للغة، والتحدي للمعنى»، تقول إنَّ بيار جان جوف يستعمل اللغة على نحو خاص تماماً دون أن يكون في ذهنه أي هدف واضح من وراء هذا الاستعمال.. ولكن السياق العام للقصيدة قد يلقي ضوءاً على هذا الاستعمال. لا أدري أي ضوء يوضح لنا السر في كتابة كلمة «Animau» بدل «Animal»؟ شخصياً أرى في الأمر لوناً من الهذيان، وقد يرى البعض في «الهذيان» ركناً من أركان الشعر الحديث، وقد يكون هذا النمط من «التحدي للغة وللمعنى..» منسجماً، إلى حد ما، مع واقع حضاري يعيش الشاعر في صميمه متأثراً به، ومؤثراً فيه، أو هو ثمرة تطور طبيعي لمجتمع ما، إما صعوداً وإما هبوطاً، أما أن يأخذ شاعر عربي مثل هذه الأنماط باسم «الحداثة» ويفجع ذوقنا بها فهذا غير مقبول إطلاقاً.

ـ ما أردت قوله بشأن «بيار جان جوف» هو أن هناك، في منطق الشعر، ما قد يسمح بتكوين عبارات على هامش القواعد والأسس البلاغية المعتمدة في اللغة، بل إن هناك، داخل اللغة الشعرية المتحررة إلى حد ما من منطق سياق اللغة العاديـة، إمكان استعمال أكثر غرابة، داخل ذلك الاستعمال الغريب، للكلمات أو لبعض العبارات اللغوية التي من شأنها أن تبعد أفق السر، أفق مكتشف الغيب، وفي النهاية، ربما كان الشاعر، في آن معاً، «قوّال» كلمات «un diseur de mots»، كما وصفه بيار جان جوف نفسه، وساعٍ إلى اكتشاف الغيب.

□ أي التنبؤ؟

ـ لا، لا أحب كلمة «تنبؤ»، لأن هذه الكلمة تعني أن هناك إلهاماً يهبط من السماء. أظن أن هناك، في بعض الأحيان، أبياتاً شعرية تهبط على الشاعر من السماء، خاصة البيت الأول من القصيدة، كما يقول «بول فاليري» (Paul Valéry)، وعلى

الشاعر أن يكمل بعد ذلك.. ومن هنا تأتي [illegible] الشعر، إذا كان هناك من ألوهية في الشعر.

□ قلت إن المؤثرات البيئية الأولى تركت أصداء غامضة في نفسك، وأخذت هذه الأصداء تتفاعل مع الزمن من دون أن تفقه معانيها على نحو واضح، فما الذي حدث بعد ذلك؟ وكيف تبلورت شاعريتك؟

ـ ما حدث هو أنني باشرت نظم القصائد، بالفرنسية طبعاً، ونشر بعضها في الصحف.

□ كم كان عمرك يومذاك؟

ـ في حدود العاشرة. وأنا أخجل [illegible] من تلك القصائد.

□ لم تخجل؟

ـ لأنها [illegible] كانت تعبر عن توجه نحو الشعر، فهي بعيدة كل البعد عما اكتشفته بعد ذلك. [illegible] مولعاً جداً بالمطالعة، بمطالعة القصص في البداية، ثم بقراءة الشعر

□ هل شعرت [illegible] تلك الفترة، بانجذاب نحو [illegible]؟

ـ كنت أميل [illegible] الشعراء [illegible] أحد في [illegible] تعبيراً عن الحماس، أو أجد فيها شيئاً من البراعة [illegible] أو [illegible] الصارمة، وكنت مثلاً أفضل «فيكتور هوغو» (Hugo [illegible]) على «لافونتين» (La Fontaine)، ولكني أصبحت، [illegible] بعد، أفضل الثاني على الأول، [illegible] إذا صح التعبير، أو وراء الصفاء الطاهر [illegible] لي أكثر بكثير من [illegible] (Leconte de Lisle).
وعندما [illegible] أدرك أن [illegible] فقد تلك السمة التي أشرت إليها سابقاً، بدأت في الوقت ذاته [illegible] كنت أقرأ [illegible] الآخرين، وقد أتت على فترة كنت فيها شديد [illegible] ما بين الرابعة [illegible] والسابعة عشرة، وقد قرأت بعض القصائد العربية [illegible]

□ **إذن كنت تعرف اللغة العربية . .**

ـ إلى حد ما . لا يمكنني القول إنني كنت بارعاً فيها ـ لأن دراستي في معاهد أجنبية أبعدتني ، بكل أسف ، عن اللغة العربية ، ولم يكن هناك كتب مطالعة مشوقة باللغة العربية كما هي الحال في اللغة الفرنسية ، ثم إن الساعات المخصصة لتدريس العربية كانت قليلة جداً ، فضلاً عن أن التوجيه العام في المعاهد الأجنبية . ولا أدري ما إذا كان ذلك التوجيه موحى به سراً ، في العناية القصوى بتدريس اللغة الفرنسية على حساب اللغة الأم . لذلك كانت الساعات المخصصة لتدريس اللغة العربية قليلة جداً ، لا بالنسبة لساعات تدريس اللغة الفرنسية فقط ، وإنما بالنسبة لساعات تدريس اللغة اللاتينية أيضاً . ثم لم يكن هناك أي صلة بين واقعنا اليومي وبين النصوص العربية التي كان أساتذتنا يأتون بها ، وذلك على العكس تماماً مما كان عليه الأمر بالنسبة للنصوص الفرنسية. فقد تستغرب إذا قلت لك بأنني لم أفهم البيت الشهير للمتنبي :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

إلا منذ فترة قريبة ، علماً بأن قصيدة أبي الطيب من بين النصوص المقرر تدريسها في منهاج الأدب العربي . كذلك غابت عني معاني وصور العديد من القصائد العربية القديمة والجميلة جداً . هل كان وراء ذلك سياسة تربوية متعمدة ؟ لا أدري .

□ **لا شك لديّ بوجود سياسة ، تربوية وتعليمية ، مشوهة ، ولا أتجنى على الحقيقة إذا قلت إن تلك السياسة كانت مقصودة ، إلى حد ما ، لأن ما ذكرته لم يكن مشكلتك وحدك ، بل كان مشكلة عدة أجيال من التلامذة اللبنانيين ، وتمتد جذور تلك المشكلة إلى بداية توافد الإرساليات الدينية والتعليمية ، من بعض الدول الغربية ، إلى لبنان ، ثم تجذرت في تربيتنا التعليمية خلال فترة الانتداب الفرنسي . فهل عالج القيمون على أمور التربية تلك المشكلة بعد الاستقلال ؟ إن خبرة ما يزيد عن ثلاثين عاماً من قيامي بأعمال تربوية ، تدريساً وتأليفاً وإدارةً ، تؤكد لي على أن الأمور استمرت سيئة ، والمناهج**

التعليمية المقررة خاصة على صعيد تدريس اللغة العربية وآدابها، كانت بعيدة عن بيئة التلميذ وعن همومه..

ـ ولا تزال.

□ **ولا تزال، هذا مع عدم توفر المعلم المؤهل القادر على تقريب النصوص الأدبية العربية، شعراً ونثراً، من أذهان تلاميذه، خاصة النصوص الأدبية القديمة التي تخفي غرابة اللغة فيها، بالنسبة للتلميذ المعاصر، جمالها الفني ومستوى الإبداع فيها. فلو أخذنا شعر الشنفرى، في العصر الجاهلي، مثلاً، وهو صورة نادرة لطبيعة الشعر وعفويته وصدقه، لوجدنا أنه أقل صعوبة، وغرابة لغةٍ، من النصوص اللاتينية القديمة التي كانت تقدم لكم على نحو مستساغ. يقول الشنفرى:**

دعست على غطش وبغش وصحبتي
سعارٌ وإرزيز ووجر وأفكلُ
فيتّمت ولدانا وأيّمت نسوة
وعدت كما أبدأت والليل أليلُ

ـ عفواً، لا تشرح، لا تشرح هذا شعر عظيم، وإن كنت لا أفهم جميع الكلمات. حبذا لو تعيد تلاوة البيتين ثانية.

□ **.. نقول لو توفر المدرس الكفؤ الذي يشرح الشعر بالطريقة التي نتحدث عنها إذن لكان تأثيره أقوى وأعمق في نفس التلميذ. ولكن ما يحدث هو العكس تماماً أي نفور التلميذ، لا من شعر الشنفرى وحسب، بل من أكثر الشعر العربي القديم، سمينه وغثه.**

ـ وهذا ما حصل معي من دون شك، بينما كان تدريس اللغة الفرنسية وآدابها مرتبطاً بالواقع ومتلائماً مع عمر التلميذ ومع مداركه العقلية، فضلاً عن أساليب التدريس الحديثة والمتقنة. مما سهّل أمامي، بعد ذلك، سبل النفاذ إلى النصوص الكلاسيكية. وعندما ننجح في إقامة روابط وثيقة وحميمة بين الإنسان ولغة ما، لا يسهل على ذلك الانسان النفاذ إلى أسرار اللغة وحسب، وإنما النفاذ

أيضاً إلى قيمها القريبة والبعيدة، والنفاذ بعمق إلى معانيها وأبعادها. فبالنسبة لتدريس اللغة العربية، كان كل شيء بعيداً عنا: كانت المعاني بعيدة، والصور بعيدة، والأجواء بعيدة، والمدرس بعيداً.. لذلك أراني اليوم، أجري لاهثاً وراء اللغة العربية، ووراء قيمها ومعانيها، ووراء العالم الذي تحمله، لأن اللغة هي حاملة العالم. وليس العكس. اللغة ليست امتدادنا الجغرافي والتاريخي فحسب، بل هي أيضاً امتدادنا الذاتي والأخلاقي والروحاني والفلسفي والوجودي، وهي الرابط بين الإنسان والانسان، وبين الانسان والمعنى، وبين الإنسان والمبنى، وأعني بالمبنى، المبنى الأكبر أي الحضارة المنبثقة عن اللغة.

□ إذن بدأت تكتب شعراً باللغة الفرنسية..

ـ لا، بل توقفت عن كتابة الشعر في لبنان، وكنت في السادسة عشرة، وانكببت على قراءة الآخرين. وكانت تلك الفترة هي فترة الحرب العالمية الثانية، ثم كانت فترة ما بعد الحرب، فترة تعطش هائل لكل ما كان يأتينا من أوروبا، بعد انقطاع استمر أكثر من خمس سنوات بسبب الحرب، فأتتنا موجة كبيرة من الشعر الجديد ونحن في سن التفتح على العالم، أي في سن المراهقة، وقد غمرتني تلك الموجة من الشعر الجديد كلياً بعد أن كنت من قراء فيكتور هوغو، وألفريد دو فيني (Alfred de Vigny)، ولامرتين (Lamartine) وإلى حد ما بودلير.. لأن أساتذتنا، في ذلك الوقت، كانوا يتعاملون مع هؤلاء الشعراء، كما يتعامل اليوم بعض الاختصاصيين في لبنان، مع المتفجرات!

وقد حملت الموجة الشعرية الجديدة عاطفة غنائية جياشة نتجت عن آلام الحرب، خاصة في فرنسا، ونلمس ذلك بوضوح عند «لويس أراغون» (Louis Aragon) و «بول ايلوار» (Paul Eluard) مثلاً، كما اتسم شعر تلك الموجة أيضاً بقدر من السرية بسبب الاحتلال النازي. فالغنائية عند البعض، والسرية عند البعض الآخر، والأمران معاً عند فريق ثالث، كوّن كل ذلك أبعاداً جديدة في الشعر الفرنسي. وقد اكتشفت، شخصياً، كلاً من «رينيه شار» (René Char) و «سان ـ جون

برس » (Saint-John Perse) ـ وهذا الأخير، الذي كان أميناً عاماً لـوزارة الخارجيـة الفرنسية اختار المنفى، فغادر إلى الولايات المتحدة الأميركية، وتطبع شعره، منذ مغادرته فرنسا، بطابع المنفى.

وكان لهذه المواجهة بين فتى شرقي يسعى إلى شيء ما في عالم الكلام، وبين كلام يأتيه بعنف، ويقصفه بقوة، كان لها نتيجتان:
الأولى: أن ذلك الكلام الشعري قد دمّرني
والثانية: أنه أرسى في أعماقي أسس بناء جديد.

□ إن عودة الغنائية، والتقيد بالسرية، في فرنسا، خلال الحرب العالمية الثانية سببها آلام الحرب، من جهة، والاحتلال النازي، من جهة ثانية، وقد ساعد الأمران الشعر الفرنسي، يومذاك، على التألق من جديد. لا أدري إذا كنت تـرى معـي أن مـا يحدث في عالمنا العربي، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى يومنا هذا، من أحداث سياسية، ومن قيام أنظمة عسكرية وما نتج عن ذلك من فقدان الديمقراطية وتضاؤل حرية التعبير، فضلاً عن تصاعـد الحركـات الدينيـة الأصـوليـة، قـد أدى بـدوره إلى شيء مشابه في الشعر العربي فرأينا الغنائية تنمو مع نمو السرية التي تحولت تدريجياً إلى ما نلاحظه اليوم من غموض في الشعر يصل، لدى البعض، إلى درجة الانغلاق، مع الإشارة، في هذه المقارنة، إلى فارق بارز، وهو أن الشاعر الفرنسي وجد نفسه أمام عدو شرس يحتل بلده، فالمعركة التي خاضهـا، في شعـره، معـركـة واضحـة المعـالم، بيّنـة الأهداف، بينا وجد الشاعر العربي نفسه أمام أنظمة سياسية محلية، لا رأس لها ولا ذنب، اعتمدت البطش، وخنق الحريات لتضمن استمرارها، وحاربت الفكر بدافع من خوفها من الفكر.. ونستطيع أن نستثني هنا الشعر الفلسطيني، طبعاً، وبعض الشعر اللبناني، خاصة بعد العدوان الإسرائيلي على لبنان عام ١٩٨٢ وبقاء أجزاء من الأرض اللبنانية تحت الاحتلال..

ـ أظن أن الأمر، كما بدا لي، بالنسبة لتكوّن الشعر العربي المعاصر، يعود إلى فترة تسبق الفترة التي تحدثت عنها، فالشعر العربي مطارد ومستهدف منذ زمن بعيد، لأن هناك بنية حضارية حوفظ عليها منذ أربعة أو خمسة قرون من الاحتلال، وغدت قيم تلك البنية الحضارية وتقاليدها وعاداتها شبه مقدسة، وبعد نيل البلدان

العربية استقلالها ، كان هناك شيء من المغامرة ، ومن المخاطرة عند الشاعر العربي في سعيه إلى الخروج من حصن القيم التقليدية ، بل وفي سعي بعض الشعراء إلى نسف ركائز هذا الحصن بدافع الرغبة في التحرر وفي الثورة اللغوية على تلك القيم ، ومن الطبيعي أن يعمد الشاعر والمبدع إلى قدر من السرية لكي لا يُستعمل سلاح « القداسة » لإيقاف أو تجميد الانطلاق التحرري . ولكن التطورات الأخيرة ، على الصعيد السياسي ، أدت إلى عودة بعض الشعراء للانضواء في ظل البنية الحضارية السائدة .

وأذكر أن صديقي الشاعر الجزائري الكبير مالك حداد ، الذي زارني أثناء حرب التحرير ضد فرنسا قال لي بأنه ، لجهله التام باللغة العربية ، سيقع ، عندما تتحرر الجزائر ، في حيرة خانقة ، فهو قد استعمل اللغة الفرنسية ، وهي لغة المستعمر ، لمحاربة ذلك المستعمِر نفسه ، ولكن هذا السلاح سلاح اللغة ، سيفقد فاعليته ، بعد نيل الجزائر استقلالها ، وبالفعل لم يجد مالك حداد مخرجاً له من حيرته : بعد خروج فرنسا من الجزائر ، إلا بتحطيم قلمه وتوقفه نهائياً عن الكتابة ، وأغلب الظن أنه مات متأثراً بتلك الأزمة النفسية ، فهو شاعر ، والشاعر لا يستطيع إلا أن يتكلم ، فكيف به إذا فرض الصمت على نفسه بنفسه .

□ ألا تراه مخطئاً ، إلى حد ما ، في موقفه ذاك ؟ فالشعر ، أولاً وأخيراً ، لغة إنسانية ، وكان من الأفضل لمالك حداد ، وللشعر ، أن يستمر في عطائه بدل أن يحطم قلمه .

ـ هذا صحيح ، الشعر لغة إنسانية ، ولكن يجب أن لا ننسى أن الشعر ككل شيء في الإنسان ، مقيد بالبيئة ، مقيد بالتطور ، بالظروف الآنية ، بالتحديات ، إذ ليس هناك من موقف ، من كلمة ، من كتاب ، من قصيدة ، إلا وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالبيئة ، ولكن ربما كان سعي الشاعر ، أكثر من سعي أي كاتب آخر ، يهدف إلى أن يستخلص من الواقع اليومي ، حتى وإن كان الواقع اليومي مصيرياً ، أو مرتبطاً بأعماق الشاعر الشعرية ، أن يستخلص من الواقع اليومي والتاريخي ، ما يسمو به على اليوميات وعلى التاريخ . فإذا نحن قرأنا شعر مايا كوفسكي مثلاً ، لا بد لنا من أن

نربط بين ذلك الشعر وبين الأوضاع الثورية المستجدة، يومذاك، في روسيا قبل قيام الاتحاد السوفياتي، ثم نجح مایاكوفسكي في تجاوز اليوميات والصراعات المأساوية التي تخبطت فيها روسيا، ثم الاتحاد السوفياتي، في أيام حياته، وأن يأتي بشعر يخاطب به الناس في العالم كافة انطلاقاً من بيئته الخاصة، وبلغة شعرية تسمو على اللغة المحلية التي كان الشاعر مرتبطاً بها للتعبير عن الواقع التاريخي في بلده.

▫ لنأخذ مثلاً آخر، صلاح ستيتيه. لقد قدّر لك في مراحل دراستك الأولى أن تتقن اللغة الفرنسية، وأن تكتب بها، وأن تصبح شاعراً، وقد استطعت بواسطة اللغة الفرنسية التي لا تمت إلى واقعك المحلي، وإلى ماضيك وحاضرك الحضاريين، بأي صلة، استطعت أن تستعملها للتعبير عن بعض القيم المرتبطة بحضارتنا. من هنا أعود إلى مالك حداد، أما كان باستطاعته أن يتجاوز هذه الأزمة، كما تجاوزتها أنت مثلاً؟

- بلى إن هذه القضية تشغل بالي كثيراً.

▫ أعرف بأنها تشغل بالك، بل من الطبيعي ان تشغل بالك بدافع من حسك القومي، ومن ارتباطك الحضاري، ولكن الأمر لم يصل بك إلى حد المأساة. إذن فاللغة التي استعملها مالك حداد ضد المستعمر، وهي لغة ذلك المستعمر نفسه، كان باستطاعته أن يواصل استعمالها، وأن يعرّف «الآخرين» بواسطتها على الجوانب المضيئة في حضارتنا، كما تفعل أنت، وكما فعل هو في البداية دفاعاً عن كفاح شعبه، فهناك، غير مالك حداد، من أدباء بلدان المغرب العربي الذي فرض عليهم تعلم اللغة الفرنسية، قد تجاوزوا هذه الأزمة واستمروا سلاحاً ثقافياً بيد شعوبهم

- إنك تطرح هنا موضوعاً أساسياً. فعندما قلنا إن مایاكوفسكي تكلم عن يومياته، في روسيا، فقد تكلم باللغة الروسية، أي أن هناك زواجاً بين الشاعر وبين اللغة - وهذا الزواج أمر أساسي في الشعر إذ ليس هناك، في نظري، من إمكانية لشاعر ما أن يكون عدو نفسه عن طريق لغة يكرهها. أما وضع مالك حداد فقد كان مختلفاً تماماً، فهو لم يكن يكره اللغة الفرنسية، لأنه لو كرهها لما استعملها منذ البداية ولما أصبح ذلك الشاعر الكبير. ولكن مالك حداد عاش

علاقته مع تلك اللغة القريبة إلى قلبه، كما يعيش رجل مع امرأة لا تحبه، فكان الأمر بمثابة مأساة له، وقد يأتي يوم تتبدل فيه الحال تماماً، إذ يتنكر للغة التي أحب بينما تسعى هي إليه. فهذا التناقض الجدلي على المسرح الداخلي عند مالك حداد، والذي اشتد في نفسه بعد نيل الجزائر استقلالها، تحول إلى مأساة ذاتية دون أي طغيان خارجي عليه. وقد كان باستطاعة مالك حداد أن يستمر في الكتابة باللغة الفرنسية، ولكنه ربما خشي أن يخون بذلك المليون شهيد الذين بذلوا أرواحهم ثمن استقلال الجزائر، فهذا الموقف الدقيق، أخلاقياً وسياسياً وروحياً، جعله كالمنفي داخل وطنه المستقل بل وداخل ذاته أيضاً فما كان منه إلا أن حطّم هذا المنفى المزدوج بتحطيم قلمه، سيما وأن مالك حداد كان كاتباً مناضلاً، مناضلاً بقلمه، فأبى، بعد أن انتهت مرحلة النضال ضد الاستعمار، أن يجعل منه القلم خائناً، إن هو استمر يكتب باللغة الفرنسية، فآثر الصمت، واودى به الصمت إلى الموت. لقد انتحر مالك حداد بقلمه الصامت.

□ ما ذكرته عن مالك حداد يذكّرني بأمر مهم يتعلق بالواقع الاجتماعي والديني في بلدان أفريقيا الشمالية الإسلامية حيث أتيح لي أن أعايشه في الجمهورية التونسية، إثر استقلالها مباشرة، فكان تلك البلدان جميعهم مسلمون، ولم يعرفوا المسيحيه إلا عن طريق الأوروبيين المستعمرين، إذ لا وجود لمسيحيين عرب كما هي الحال في بلدان الشرقين الأدنى والأوسط العربية، لذلك تعتبر اللغة العربية، عندهم، دليلاً ثابتاً على إسلام المتكلم بها. وكان معنا بعض الزملاء اللبنانيين المسيحيين الذين يدرّسون اللغة العربية وآدابها للتلاميذ التونسيين، فكان من الصعب على التلاميذ أن يقروا بأن أولئك الأساتذة هم مسيحيون لأنهم، أي الأساتذة، يتكلمون بلغة القرآن ويتقنونها جيداً، فاستعمال اللغة الأجنبية، وخاصة اللغة الفرنسية، وجهل اللغة العربية، يعتبران في نظرهم «كفراً»، وبالتالي خيانة، وما من شك بأن هذا الواقع أثّر على عدد من كتّاب تلك البلدان وشعرائها الذين يكتبون باللغة الفرنسية، بعد استقلال بلدانهم، ومنهم مالك حداد.

ـ هذه ملاحظة مهمة، ومهمة جداً بالنسبة لنا، نحن اللبنانيين. ذلك أن جانباً بارزاً من القضية اللبنانية يرتبط بمفهوم اللغة وعلاقة تلك اللغة بقيم حضارية معينة. بعض اللبنانيين يعتبرون أن اللغة هي، في النهاية، العالم المعنوي بكامله، أي العروبة،

والبعض الآخر يعتبرون أن هناك فاصلاً بين اللغة وبين الانتماء الحضاري وأن اللغة هي مجرد وسيلة فقط، لارتباط، غير ملزم، بحضارة وثقافة معينتين على أن تبقى تلك الحضارة وتلك الثقافة جزءاً من إمكانات الإنسان اللبناني في علاقته مع الحضارات والثقافات الأخرى، وبمعنى آخر، إن في لبنان من يعتبر أن اللغة هي العنصر الحضاري، وأنه ليس هناك من حضارة إلا عن طريق هذا العنصر، وهناك من يعتبر بأن الحضارة غير مرتبطة بهذا العنصر، بل إن الازدواجية، بالنسبة للبنان، هي الطريق للوصول إلى عالم الحضارات. وثمة كتاب معروف في الأوساط الجامعية، في القسم الشرقي من لبنان، كتبه الأب سليم عبّو وعنوانه: «ازدواجية اللغة الفرنسية ـ العربية في لبنان» (Le bilinguisme franco-arabe au Liban)، وقد صدر الكتاب في الستينات، ومما يقوله الأب عبّو أنه ليس هناك ارتباط بين الثقافة اللبنانية واللغة العربية، بل إن الازدواجية في الشخصية اللبنانية هي الطريق نحو الثقافة. وينفي الكاتب دور اللغة العربية المتميز في تكوين قيم الشعب اللبناني. وهذا ينفي طرحاً آخر معروفاً يقول إن اللبنانيين المسيحيين هم الأساس في إنعاش اللغة العربية والحضارة العربية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين

□ آراء الأب عبّو تمثل تياراً معيناً في لبنان تمتد جذوره إلى فترة الانتداب الفرنسي على لبنان، وهذه الآراء وما شابهها انتعشت، مع الأسف، بعد الحرب العالمية الثانية، وفي ظل ظروف سياسية، بالغة التعقيد، تعصف بالشرق الأوسط، وهذه الآراء المشبوهة، مهدت للمأساة اللبنانية المستمرة منذ خمسة عشر عاماً.

ـ طبعاً، وأنا شخصياً، ككاتب باللغة الفرنسية، أقول بأنه ليس هناك من سبيل لاستعمال لغة ما بصورة مجردة وغير مسؤولة، كما أنه ليس هناك من لغة بريئة، أي ليس هناك من ارتباط بريء باستعمال اللغة. وهنا أريد أن أذكّر بموقف مناقض ومؤيد، في آن معاً، لموقف مالك حداد من اللغة. وهو موقف صديق آخر لي، وهو الشاعر الكبير ناظم حكمت الذي جاء إلى لبنان في الستينات بعد نفيه من تركيا، جاء إلى لبنان من الاتحاد السوفياتي، وقال لي، هنا في منزلي: «أنا لا أكتب إلا باللغة التركية، وما يؤلمني أن كتبي لا تصدر إلا باللغة الروسية..» ذلك أن

حياته في الاتحاد السوفياتي، بعد نفيه من تركيا، طالت فترة من الزمن، وأكثر دواوينه صدرت هناك، فكانت تترجم إلى اللغة الروسية وتنشر بها، قبل صدورها باللغة التركية، لغة الشاعر الأم، فكان الشاعر التركي منفياً داخلياً، لا لغوياً كما كان الأمر بالنسبة لمالك حداد.

□ هذا أمر بالغ الأهمية، ليس بالنسبة لناظم حكمت وحسب بل بالنسبة لكل شاعر أصيل، وهو أن الشاعر، بصفته ابن بيئة معينة، يجري نسغ تلك البيئة في شرايينه، وتملأ هموم شعبه وجدانه الطاهر، يؤلمه كثيراً ألا يكون مقروءاً، في الدرجة الأولى من أبناء شعبه. ولكن هناك، في الوقت ذاته، شعراء يعيشون في بيئتهم الأصلية، ويكتبون وينشرون بلغتهم الأم، ولكننا لا نجد لما يكتبون وينشرون، أي صدى، سلبي أو إيجابي، في نفوس مواطنيهم..

ـ إنَّ هذا ما يحملني على الاهتمام بترجمة جميع ما كتبته باللغة الفرنسية، إلى اللغة العربية، لغتي الأم، لكي يقرأني أبناء البيئة التي اغتذيت بقيمها منذ نعومة أظافري.

وأود هنا أن أشير إلى ما بين اللغة العربية واللغة الفرنسية من روابط لا تجدها بين اللغة العربية وبين أي لغة أخرى.

لا شك أن اللغة العربية واللغة الفرنسية تتحدران من جذور بعيدة جداً، ومن ينابيع مختلفة. فاللغة العربية لغة ساميَّة، وهي قديمة جداً، وربما كانت، في رأي البعض، أقدم لغة مركبة في العالم، بالمعنى الحديث. بينما اللغة الفرنسية هي لغة متحدرة من اللغة اللاتينية، وهي لغة حديثة إلى حد ما، فعمر اللغة الفرنسية لا يزيد عن أربعة عشر قرناً، أما اللغة الفرنسية الراهنة فلا يتجاوز عمرها الأربعة قرون.

ولكن هناك، بين اللغتين، عوامل تقارب مختلفة منها، الحوار الجغرافي والتاريخي بين العالم العربي والعالم اللاتيني. لقد حلَّ العرب، كما نعلم، محل الإغريق والرومان في جزء كبير من حوض المتوسط، لذلك نجد الكثير من مظاهر العالم اللاتيني في العالم العربي، فالدار العربية المغلقة على الخارج، والمنفتحة على الداخل، مع وجود حديقة داخلية، في وسطها بركة ماء، تطل عليها جميع الأبواب والنوافذ،

ووجود قسم للحياة الحميمة، وآخر للحياة العامة، داخل الدار، إن الدار العـربيـة، بهذه الأوصاف، تشبه الفيلا الرومانية، ثم هناك اللباس التقليدي في شمالي إفريقيا، أي «البرنس»، قريب جداً من «الثوب» الروماني، وربما كان للعباءة العربية نفسها، صلة ما بالرداء الروماني، ذلك الثوب الفضفاض والأبيض للتخفيف من حرارة الشمس.. أي العباءة..

□ عفواً.. لقد لفتني لدى تأدية «العمرة» في مكة المكرمة، أن المئزرين الأبيضين يوضعان حول جسم الرجل، في حالة الإحرام، على نحو شبيه بارتداء الثوب الرومـاني، كما نرى ذلك على التماثيل والصور الرومانية القديمة.

ـ نعم. ثم إن فن الزي جاء إلى العرب من الرومان.

والعرب كالرومان يتعلقون بالأنساب، ومثلهم يميلون إلى الدقة في تحديد المعـاني وتشعبات اللغة العربية تشابه تشعبات اللغـة اللاتينيـة إلى حـد بعيـد. فضـلاً عـن ذلك فإن الفكر العربي فكر مجرد، فكر منطقي.

□ ولكن الفكر العربي الذي بلغنا من العصر الجاهلي نراه أكثر قرباً إلى الحسية منه إلى التجريد، لذلك تكثر في أشعار الجاهليين الأوصاف الحسية..

ـ لقد تطور الأمر بعد ظهور الإسلام، أي في الفترة التي تحقق فيها فرض الوجود العربي ـ الاسلامي على أنقاض الوجود اللاتيني الذي كان هو السائد من قبل. والكل يعلم أن الرومان واللاتين، بوجه عام، كانوا قانونيين كباراً، والعرب أيضاً كانوا قانونيين كباراً، وكانوا شغوفين بالتفسير والفقه. والعرب هم ورثة الحضارة الإغريقية ـ الرومانية.. في الفلسفة والقانون.

من هنا نشأت روابط تاريخية وحضارية بين اللغة العربية واللغة الفرنسية. أضف على ذلك أن التطورات التاريخية المتعاقبة قد نتج عنها اتصـالات مستمـرة بين العـالم العربي وفرنسا، وكانت تلك الاتصالات إيجابية حيناً، وسلبية حيناً آخر. فالفكر اللاتيني عاد إلى المقدمة في أوروبا بفضل الاهتمام الذي لمسه الأوروبيون، عند العرب، بذلك الفكر. فالعرب قد اهتموا، إبان انطلاقتهم الحضارية، اهتماماً واسعاً بالحضارة

اللاتينية والرومانية.

ثم إن الاحتلال الفرنسي لبعض الأجزاء الكبيرة من العالم العربي لفترات طويلة، ناهيك عن حملة بونابرت على مصر وما أثارته من أصداء قد أدى إلى شيء من التقارب بين العقلانية العربية والعقلانية الفرنسية، مما أتاح للعالمين، وإن لم يكن للغتين، أن يتداخلا ويتفاعلا. والعقلية العربية، تظل بوجه عام، أقرب من غيرها إلى العقلية الفرنسية بسبب التفاعل بين العقليتين في الخمسين سنة الأخيرة، وبصورة أدق، بعد انسحاب فرنسا عسكرياً وسياسياً من المناطق العربية التي كانت تحتلها، مما جعل الحوار الحضاري بين العالمين يجري على نحو أعمق وأشمل وأوضح.

□ يراودني شعور أنك، بهذا العرض التاريخي والحضاري المسهب، للروابط بين الحضارة العربية والحضارة الإغريقية ـ الرومانية، وصولاً إلى ما نشأ بين العرب وفرنسا من علاقات تاريخية وثقافية، ومن تقارب في بعض المواقف السياسية بعد زوال الاستعمار الفرنسي خاصة، أنك تحاول التعبير، على نحو غير مباشر، عما تشعر به من حرج، أو من وجع داخلي، إذ وجدت نفسك، أو لنقل ربما ساقك القدر لأن تصبح شاعراً باللغة الفرنسية أي بغير لغتك الأم.

ـ ربما.. لكني لا أريد أن أجد تبريراً لنفسي. لقد قلت بأن هناك ظروفاً معينة أدّت إلى توجهي نحو اللغة الفرنسية، فضلاً عن إقامتي أكثر من ثلاثين عاماً في فرنسا.

□ لنعد إلى مسيرتك الأدبية، لقد قلت بأنك كنت في السادسة عشرة أو السابعة عشرة عندما تعرضت لتلك الصدمة الناتجة عن الموجة الجديدة من الشعر الفرنسي التي وصلت إلى لبنان بعد الحرب العالمية الثانية، مما حملك على التوقف عن النظم ولكن متى عدت إلى الشعر؟

ـ لقد توقفت عن نظم الشعر ولكني لم أتوقف عن التثقف وعن الكتابة نثراً، وكان نثري غنياً بالصور الشعرية، أي أن تلك الموهبة الشعرية الخجولة لدي وجدت متنفساً لها في النثر.

□ متى عدت إلى الشعر؟

ـ أثناء وجودي في فرنسا، وحين ذهبت إليها طالباً في التاسعة عشرة، من عمري أدركت أهمية اللغة العربية، ذلك أنني، عندما واجهت المجتمع الفرنسي الذي كنت حاضراً ومستعداً لمواجهته على الصعيد اللغوي والثقافي والحضاري، شعرت أنه لن يكون لي وجود في ذلك المجتمع، لأنه، كما تعلم، مجتمع صراعي، إلا إذا أتيت بشيء ما أثبت به ذاتي، بشيء غير موجود في ساحة الصراع، وكنت أسعى جاهداً لكي احقق ذاتي أولاً. وكان «غبريال بونور» (Gabriel Bounoure) قد نصحني، وأنا في السابعة عشرة، قائلاً: «لا تحاول أن تكوّن شخصيتك على نحو متسرع، لأن الشخصية التي تتكون وتكتمل بسرعة تفقد الكثير من فرص التلقي، وفرص تكوّنها على نحو أكثر شمولاً».

□ نصيحة «بونور»، نصيحة بالغة الأهمية على الصعيد التربوي، لأن وحدة الشخصية يجب أن تتحقق بعد ممارسات عديدة، واختبارات غنية وكلما طالت فترة الممارسات والاختبارات، كانت الشخصية أكثر قوة، وأكثر تماسكاً، وأمتن وحدانية.

ـ وأذكر أنني أجبت «بونور»، يومذاك، قائلاً: «ليتك تعلم كم أنا مشتهٍ ذاتي». وفي هذا المعنى يقول الشاعر الفرنسي «غِيّوم أبولينير» (Guillaume Apollinaire) في قصيدة له جميلة جداً:

كنت أقول لنفسي: غِيّوم لقد حان وقت مجيئك

«Je me disais: Guillaume il est temps que tu viennes»

إذن أدركت، وأنا في باريس، أن ما أحتاج إليه في حلبة الصراع، ليس اللغة الفرنسية، ولا الثقافة الفرنسية، وإنما اللغة العربية، والثقافة العربية ـ الإسلامية، لذلك، وبعد دراستي في السربون، وبتوجيه من غبريال بونور، شعرت بأنه ينبغي أن أعمّق معنى صلاح ستيتيه الحضاري، أي أن أعود إلى جذوري، فتابعت دروس لويس ماسينيون في معهد الدراسات العليا، بباريس، وبفضل تلك الدروس عوضت عن سنوات طويلة من ابتعادي عن العالم العربي والإسلامي، وعرفت بأن

عالمي الأصلي، ليس بذلك العالم المقهور، ولا بذلك العالم الفاقد الشخصية، كما كنت أتوهم سابقاً أثناء دراستي في معاهد فرنسية، وفي بيئة لبنان ـ الانتداب الفرنسي، بل هو عالم رائد في بناء الحضارة الانسانية، وفي تكوين معنى الإنسان وضميره في القرن العشرين. وشيئاً فشيئاً بدأت اكتشف ما يربطني بجذوري، وجذور آبائي، وبهذا التراب الذي ترعرعت فوقه: أعني هذا الجزء من العالم العربي المسمى لبنان.

▫ لقد تعرفت على الجوانب الأساسية من الحضارة العربية والإسلامية عن طريق محاضرات لويس ماسينيون، المستشرق الفرنسي، ولكن أن يتعرف المرء أو الدارس العربي على حضارته، وقيمها، ودورها الفاعل في التاريخ، عن طريق مستشرق، الدافع إلى أبحاثه لا يكون دافعاً بريئاً دائماً، وهذا أمر لا يبعث على الارتياح كثيراً. إذا نحن تناولنا الأمر على نحو مقابل، فهل باستطاعتنا القول ان حضارتنا، وقيمها الإنسانية، ودورها التاريخي، تقدم إلى أجيالنا على نحو سليم ومجرد وجذاب؟ إن معظم المستشرقين الأوروبيين مدخولون في أمورهم، كما يقول ابن المقفع، إلا من عصم العلم..

ـ هذا صحيح. ثم إن الموضوع لم يجد له حلاً حتى الآن، فالانسان العربي يخوض عدة معارك في وقت واحد: معركة ضد نفسه ومعركة ضد واقعه اليومي، ومعركة ضد تاريخه، ومعركة ضد الحصون المنيعة، أو هذه القلاع التي ينبغي أن يخرج منها ليرى العالم، ومع كل احترامي لتلك الحصون، أرى أن حركة التاريخ تفرض علينا السير إلى الأمام، والمغامرة ولو اقتضى ذلك ابتعادنا قليلاً عن حصون الأجداد، فإن علينا أن نبتعد عنها أحياناً، وأن يبني الأبناء حصوناً جديدة لا تكون نهايةً لمسيرة بل منطلقاً لمسيرة جديدة، وهذا هو التطور التاريخي بمعناه الصحيح.

وقد كان هذا الأمر، موضوع حوار جرى بين ماسينيون ومستشرق فرنسي آخر هو جاك برك (Jacques Berque). كان ماسينيون يقول بأنه يتوجب على العالم العربي والإسلامي أن يستمر مرتبطاً بقيمه وبتحصينه الداخلي، وخاصة قيمه الروحية لكي لا يتفكك وينهار، لقد كان العالم الاسلامي، بنظر ماسينيون، هو العالم الأخير

الذي يحمي القيم الروحية في العصور الحديثة.

إن موقف ماسينيون هذا كان موقفاً خارجاً عن حركة التاريخ ومرتبطاً بالمطلق أما جاك برك، الذي كان يحترم ماسينيون كثيراً، على الرغم من الانتقادات العنيفة التي وجهها إليه، إلا أنه يرى بأن على العالم العربي والاسلامي واجب التحرر من تاريخه، ليتمكن من الانطلاق ومن ربط مسيرته بحركة التاريخ الشاملة، وإلا أصبح على هامش التاريخ.

هذا التناقض بين الموقفين يعبر، في الواقع، عن التناقض بين العالم العربي والاسلامي وبين ذاته، وناهيك عن هذا الصراع الداخلي هناك صراع عالمنا العربي والإسلامي، مع تاريخ العالم بكامله في الموقف عينه، وعلى الإنسان العربي أن يجيب على سؤالين اثنين. أحدهما موجه له من الداخل، من صميم تاريخه، وآخر موجه له من التطور التاريخي العالمي، وعليه أن يجيب على هذين السؤالين بسرعة، لأن التاريخ ينطلق بسرعة تزداد يوماً بعد يوم، فإن هو لم يقبل ذلك بالسرعة اللازمة هُمّش أو دُمّر هو وعالمه.

وأشير هنا إلى أنني كنت صديقاً لماسينيون، ولا أزال صديقاً حمياً لجاك برك، وكتابي «حملة النار» الذي تناولت فيه قضايا الشعر العربي المعاصر، يحمل على غلافه الداخلي كلمة إهداء إلى جاك برك باعتباره صديقاً أكنّ له كثيراً من الود.

□ جاك برك صديقي أيضاً، وقد تناولنا معاً، أثناء إقامتي في باريس، وفي حوار طويل، الأوضاع العربية والاسلامية إثر قيام الجمهورية الاسلامية في إيران وتصاعد موجة ما سُمي بالأصولية الدينية. وكان من المقرر أن يصدر الحوار في كتاب، ولكن الظروف حالت دون ذلك..

وقد سألت جاك برك، في إحدى جلساتنا في مكتبه «بالكوليج دو فرانس» (Collège de France)

«ـ يقال إن لويس ماسينيون، ومن هذا المكتب بالذات، كان يقدم للسلطات الفرنسية الاستعمارية المشورة في تعامل تلك السلطات مع البلدان العربية والإسلامية التي كانت،

يومذاك، تحت الاحتلال الفرنسي، فهل هذا صحيح؟

قال: نعم، هذا صحيح.. وذاك أمر طبيعي بحكم إحاطته بالحضارة العربية والإسلامية..

قلت: هل يقوم جاك برك، حالياً، بالدور نفسه الذي كان يقوم به سلفه ماسينيون، مع اختلاف الظروف، طبعاً، واختلاف طبيعة العلاقات بين فرنسا وبين العالم العربي والاسلامي؟

قال: إذا سئلنا نجيب، وغالباً ما توجه إلينا الاسئلة، على هذا الصعيد، من وزارة الخارجية الفرنسية»:

وعندما سألت جاك برك عن رأيه في ما ضمنه إدوار سعيد، كتابه «الاستشراق: الشرق بمنظار الغرب»، من انتقادات عنيفة للاستشراق الغربي، ولجاك برك بالذات، أجاب برك بحدة: «إن إدوار سعيد «مستشرق» أكثر مني. إنه نموذج لفئة من المسيحيين العرب الذين يسعون جهدهم ليكونوا الصلة الوحيدة بين الغرب وبين العالمين العربي والإسلامي..»

السؤال الذي أطرحه على صلاح ستيتيه، ذي المعرفة الواسعة بعالم الاستشراق، بدءاً من غبريال بونور وحتى جاك برك: هل تعتقد أن جهود المستشرقين، هي جهود منزهة، في مجلها، عن الهوى؟ مع تقديرنا، لما قدمه بعضهم من خدمات مهمة في دراسة تراثنا.

ـ من الصعب الإجابة على هذا السؤال، ولكنني اعلم بأن شخصية لويس ماسينيون كانت شخصية عظيمة، ومعقدة، في وقت واحد. وفي تاريخ ماسينيون الاستشراقي بعض الصفحات غير المستحبة، بالنسبة لنا، فمن منطلق رغبته في تقديم الخدمة لوطنه، اعتبر فعلاً بأن عليه مساعدة السلطات الفرنسية، في الفترة الاستعمارية، على ترسيخ وجودها في بعض الدول العربية، ومنها لبنان وسوريا، ويمكن القول بأنه، في بداية حياته قام بدور، بالنسبة لفرنسا، شبيه بالدور الذي قام به لورنس بالنسبة لبريطانيا، أي أنه كان، في الوقت عينه، يحب العرب والعالم العربي، ويخدم مصالح وطنه. ومع مرور الزمن أصبح ماسينيون، مثل لورنس، معارضاً، بل عدواً، لسياسة بلاده في العالم العربي. ونعلم أن لورنس اتهم بلاده بأنها خانت العالم العربي

لعدم وفائها بالعهود والوعود التي قدمتها للعرب. وفي الفترة التي تتلمذت فيها على ماسينيون، في الكوليج دو فرانس، في فترة الخمسينات، حيث برزت، أولاً، مشكلتا تونس والمغرب، دعا ماسينيون إلى منح البلدين استقلالهما وعارض موقف حكومته في معركة « بنزرت » بتونس، ثم كان من أشد المعارضين لحرب الجزائر وتعرض للتهديد بالقتل.

وعندما أصبح جاك برك مسؤولاً عن الاستشراق في فرنسا، لم يكن هناك من مشكلات بارزة بين فرنسا والعالم العربي، سوى حرب الجزائر؛ وقامت في فرنسا حركة واسعة بين المثقفين ضد تلك الحرب. وكان جاك برك، بحكم ميله السياسي نحو اليسار، معارضاً عنيفاً لتلك الحرب، وقد وقّع على العريضة الشهيرة المعروفة بعريضة « المئة والواحد والعشرين » التي طالب فيها مئة وواحد وعشرون مثقفاً فرنسياً حكومتهم بالاقرار بحق الجزائر في الاستقلال. وقال لي بشيء من الألم، بعد توقيعه على تلك العريضة، بأن توقيعه قد يحرمه نهائياً من دخول الأكاديمية الفرنسية ـ ولا أدري إذا كان ذلك الأمر هو الذي حال، حتى الآن، دون فوزه بعضوية هذه الأكاديمية.

□ عندما يدعو ماسينيون وبرك وغيرهما العرب والمسلمين إلى ضرورة التمسك بقيمهم الروحية والمحافظة عليها، فأي قيم روحية يعنون..

ـ ذاك موقف ماسينيون

□ وموقف جاك برك أيضاً، في المدة الأخيرة، وحديثه ما زال لديّ مخطوطاً ومسجلاً على شريط، حيث يقول حرفياً، إن على العالم الإسلامي أن يحافظ على قيمه الروحية، وأن لا تغريه الحضارة المادية التي تغمر العالم الغربي.

ـ هذا تطور ملحوظ في موقف برك، وعودة منه إلى موقف ماسينيون..

□ سواء كان الرأي هو رأي هذا أو ذاك. أعود إلى السؤال: بأي قيم يجب أن نتمسك، في نظرهم؟ ذلك أن الدين الاسلامي، في مظهره الرسمي، أصبح ديناً مدجّناً، أما الدين الاسلامي، بجوهره الأصيل، أي فهو ثورة روحية عظيمة هدفت، منذ نزول الوحي

على النبي، إلى خلق إنسان جديد، ومجتمع جديد قائم على أسس العدالة والمحبة والفكر الخلاق، فإننا نراه مغيباً تماماً حتى في الدول الإسلامية القائلة بأن نظامها السياسي مبني على المبادىء الدينية. وإننا نجد في الاسلام، خلال العصور المتعاقبة، نهجين مختلفين في التفسير والتأويل: نهجاً موضوعياً نابعاً من فهم عميق وسليم للقرآن والسنة، ونهجاً « رسمياً »، إذا صحت العبارة، يراعي في الشرح والتفسير والتأويل مصالح الفئات الحاكمة، وكثيراً ما استعدى أصحاب النهج الأول السلطات التي يعملون في خدمتها، ضد أصحاب النهج الثاني

ـ بالنسبة لماسينيون وبرك فإن دعوتها هي للعودة إلى جوهر الدين باعتباره منطلق تلك الحضارة العظيمة. وكل مفكر كبير يؤمن بأنه ما من حضارة، أو تطور حضاري حقيقي إلا بالعودة، بأي صورة من الصور، وحيناً بعد آخر، إلى الجذور.

□ إلى أي حد تتلاءم تلك الدعوة مع الشعر؟

ـ أرى بأنه ليس هناك من تجديد، ذي قيمة، في الشعر، إن لم يكن التجديد مرتبطاً بأعماق اللغة، وبأعماق المعاني المرتبطة بدورها ذاتياً باللغة، وتلك الأعماق هي من الثوابت القريبة من تلك القيم الروحية التي تجب المحافظة عليها، لا بصورة متخفية، وإنما بصورة انطلاقية. وأجد الشعر، في الواقع، لم يتطور. والشعراء جميعاً هم مجددون ومحافظون في آن معاً، يقول « مارسيل بروست » (Marcel Proust):

« إن أجمل بيت شعر قاله « ألفريد دوموسيه (Alfred de Musset) بيتٌ لا يعني شيئاً، في الظاهر، ولكن كلماته مليئة بالإيحاء.

«La blanche Oloossone et la brune Camyre»

« يضاهي أولوسون، وسمراء كامير »

نجد في هذا البيت كلمتين غريبتين لا تفيدان أي معنى، أولوسون وكامير وهما إسمان لمدينتين يونانيتين قديمتين، وقد استعملهما « دوموسيه » لأبعادهما الإيحائية، ولما في وقعهما من جرس موسيقي. وهذه الملاحظة من مارسيل بروست عن بيت « دو موسيه » تذكرنا بما أوردته من شعر الشنفرى، وخاصة قوله:

دعست على غطش وبغش وصحبتي سعار وارزيز ووجر وأفكل

فكلمات هذا البيت غير مفهومة لغرابتها، ولكن جرسها وانسجام هذا الجرس في سياق البيت يجعلها غنية بالإيحاء. وهناك أيضاً بيت امرىء القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وهو مطلع معلقته، فأسماء الأماكن الثلاثة الواردة فيه، لا تعني لنا شيئاً سوى وجودها الشعري في البيت. وهذا يدل على أن الشعر يخلق نفسه بنفسه من منطلق إيحائه الذاتي، أو من منطلق ما نسميه منطق الشعر الداخلي، لا منطقه الذهني والعقلاني، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

ما سقط اللوى؟
وما الدخول؟
وما حومل؟

ما يهمنا من هذه الكلمات هي جرسها الشعري وما تتضمنه من طاقة إيحائية بالنسبة لنا

□ لقد قلت بأنَّ لا تجديد، ذا قيمة في الشعر، إن لم يكن التجديد مرتبطاً بأعماق اللغة وبأعماق المعاني التي تحملها اللغة. فإلى أي حدٍ ينطبق ذلك على جديدنا الشعري المعاصر؟ فباستثناء قلة من الشعراء المجددين الحقيقيين، نجد عدداً كبيراً من المقلدين، مقلدي تلك الفئة القليلة، يعطوننا هذراً أكثر مما يعطوننا شعراً.

ـ التجديد أمر صعب جداً، إذا قلنا «تجديد» فهذا يعني أن «المجدد» يجب أن يتحدى ما يرفضه، وأن يدمره، ويقتله لكي يأتي بشيء جديد. فما من «جديد» إلا وهو مرتكز على جريمة «قتل الأب»، ثم إن الجديد لا يستمر جديداً، وإنما هو مرحلة معينة، فإذا كانت تلك المرحلة معبرة فعلاً عن حاجات حقيقية، يأتي الكثيرون ليبنوا فوق تلك الأرض الممهدة عماراتهم، فتنشأ مدينة جديدة سرعان ما

تأخذ طابع القدم، ولا يبقى فيها من جديد سوى الأرض التي اكتشفها، يوماً، شاعر أو أكثر، والباقون أتباع، وليس هناك أخطر ولا أسرع عطباً من التابع، فالتابع يغدو بسرعة الطفل العجوز. هذا في حال أن الشاعر المبتكر الأول قد نجح فعلاً في اكتشاف أرض جديدة أو يكون الجديد المزعوم جديداً مزوراً يشبه، إذا شئت، زهرة مقطوفة من حديقة، أي مقطوعة الصلة بواقعها الحيوي، لذلك سرعان ما تذبل وتضمحل.

إذن فالتجديد هو أصعب ما يمكن أن يسعى إليه الشاعر، وفي كل معركة بين الجديد والقديم، ينبغي على الجديد أن يمتلك من القوة ما يضمن له الفوز. فقد رأينا مثلاً في حركات التجديد العربية، أن هناك عدداً من الشعراء المجددين فعلاً، ومن ذوي التأثير الفاعل، أما الباقون فكانوا أتباعاً، والأتباع يتهدم بناؤهم الشعري بسرعة ويصبحون شيوخاً قبل أن يمروا في مرحلة الشباب، والأتباع كثيرون، والغريب أن معظم الشعر العربي الذي أقرؤه، هذه الأيام، يبدو لي وكأنه يصدر عن شاعر واحد: هناك نفس الصور، ونفس المنطق، ونفس الغموض، ونفس الصيغة اللغوية.. ومن النادر أن تقع على شاعر يملك أصالة حقيقية، ليملك، من ثمّ، عالمه الشعري الخاص، وإذا قلت عالمه الخاص يعني أن يكون ذلك العالم بعيداً عن المؤثرات الداخلية أو الخارجية، وألا يكون تابعاً للحركات الشعرية التجديدية التي تحدث في بلدان أخرى، فهناك من الشعراء العرب المعاصرين والمجددين من بالغ في الاستعانة بتلك الحركات الأجنبية بل منهم من نقل إلى اللغة العربية بعض الصور، وبعض المعاني، وبعض الانطلاقات.. مما وجدوه مصنوعاً وجاهزاً، وكأنه هدايا من «غاليري لافاييت» (Galeries Lafayette) [1] ثم يقدمونها على أنها شعر عربي جديد. وبما أن الثقافة العامة في العالم العربي لا تتطور بالسرعة ذاتها التي تعرفها الثقافات العامة الأوروبية، يصعب على القارىء العربي أن يتبيّن أن أكثر ما في الشعر العربي من مظاهر ثوروية إنما هي مظاهر مستعارة. هذا باستثناء عدد ضئيل من

---

(١) محل تجاري ضخم يقع في شارع «لافاييت» بباريس، ويؤمه العديد من زوار باريس والسياح.

شعرائنا الكبار الذين لا يتجاوز عددهم العشرة..

□ **هل تذكر الأسماء**

ـ لا ، لا إطلاقاً ، لا أريد أن أدخل في جدل بشأن المبدعين وغير المبدعين من شعرائنا

السرّ والنوُر

□ نعود إلى صلاح ستيتيه، الشاب العربي اللبناني، في فرنسا، والباحث عن شخصيته، الأدبية، والطامح إلى إيجاد مكان له تحت شمس الثقافة الفرنسية، هل كان استقبال الأوساط الثقافية الفرنسية لك مشجعاً؟

ـ لقد بدأت بمواكبة الشعر الفرنسي الحديث، وكذلك الشعر العالمي الحديث لدى عبوري في باريس عن طريق علاقاتي الشخصية من دون أن أنظم شعراً في البداية. وقد كتبت في نقد الشعر الفرنسي، في مجلة «لي ليتر نوڤيل» (Les Lettres Nouvelles)، كما ذكرت سابقاً، وفضلاً عن الشعراء الشبان الذين تعرفت عليهم لدى عملي في المجلة المذكورة، أذكر أن الكاتبة الفرنسية اللامعة «مرغريت دوراس» (Marguerite Duras) بدأت الكتابة في المجلة ذاتها، وعلى صفحاتها ظهرت أيضاً أولى كتابات «آلان ـ روب غرييه» (Alain Robbe - Grillet)، رائد ما يسمى «بالرواية الحديثة». وقد أتاحت لي تلك البيئة الأدبية قدراً كبيراً من الخبرة والإلهام، والشاعر الكبير هو الذي ينجح في أن يجعل من إلهامه خطوة إلى الأمام، ومن خبرته خبرة مرتبطة بجوهر الإلهام.

□ ماذا تعني بالإلهام؟

ـ الإلهام يأتي من وعي الشاعر لأشياء كامنة في سر الانسان، وإن كان ذلك الوعي مرتبطاً بالفعل الباطني، وهناك نعاس داخل النعاس، وهناك ربما يقظة داخل اليقظة، أو حلم داخل الحلم. يقول الكاتب الأرجنتيني الكبير «جورجي لويس بورجيس» (Jorge Luis Borges): «في حلم الرجل الذي يحلم ليستيقظ الحلم». واعترف بأن للشعر منطقاً غامضاً، للشعر بصورة عامة ولمسيرتي الشعرية بصورة خاصة، وأنا

أرفض الربط بين مضمون الشعر ولغة الشعر، أو معنى الشعر بمبناه، وقد يكون المبنى سابقاً للمعنى، أي إن الكلمة، عند الشعراء الكبار تصطاد المعنى دون أن تتبين مكانه، فكأنها الصنارة التي يرمي بها الصياد في المجهول ساعياً إلى « جواب » يأتيه من أعماق المجهول على « سؤاله » وإذا صدق قول « بورجيس » فإن الشعر يغدو، حينئذٍ، لغة اللغات. وإنني أربط هنا بين الحلم في « البعد الثاني » مع اللغة في المستوى الثاني أيضاً، أي أنَّ تكوّن الشعر، في اعتقادي، يتحقق بارتباط الحلم أو المعنى من « البعد الثاني » ـ مع اللغة في « البعد الثاني ». وإن الشاعر الذي لا تمكننا قراءته إلا على « البعد الأول » هو شاعر فاشل. الشاعر الكبير هو الذي يُقرأ على مستوى الابعاد الأول والثاني والثالث والرابع، وفي كل قراءة، على أحد هذه المستويات، يكتشف القارىء معاني جديدة. وليس هناك من إبداع حقيقي إلا وهو متصل بالشعر، وهذا يشمل الإبداع في الرواية والمسرح أيضاً.

وفي هذا المعنى يقول « بودلير » عن « بلزاك » (Balzac) بأنه أكبر قصصي عرفه تاريخ الأدب الروائي في العالم، ربما باستثناء بعض الروائيين الصينيين في القرون السادس عشر، والسابع عشر، والثامن عشر، ولكن بلزاك في « الكوميديا الانسانية » بنظر بودلير، يظل الروائي الأكبر، وقد أخطأ النقاد بحقه عندما قالوا عنه بأنه كاتب واقعي، « لا، يقول بودلير، إن بلزاك كان رؤيوياً (visionnaire)، ومن هنا قوة رواياته » إن تلك الرؤيا هي، في النهاية، البعد الشعري لروايات بلزاك، بل هي البعد الشعري عند أي كاتب، وبتوفر هذا البعد الشعري يغدو الكاتب كاتباً خلاقاً.

□ لقد دخلت الحياة الأدبية الفرنسية، إذن، عبر أحد أكبر أبوابها، أعني عبر مجلة « لي نوفيل ليتيرير (الآداب الحديثة) حيث أتاح لك العمل فيها إقامة علاقات صداقة مع نفر من الكتاب والشعراء والشبان من الذين أصبح بعضهم من كبار أدباء فرنسا. هل نظمت شعراً في تلك الفترة؟

ـ لا، بل اقتصرت كتابتي على النثر، وخاصة نقد الشعر، ولم أبدأ في نظم الشعر إلا في الخامسة والثلاثين أو السادسة والثلاثين

□ ها قد وصلنا إلى المتن، إلى صلاح ستيتيه الشاعر، ولا بد لي من الاعتراف بأنني لم أقرأ شعرك إلا في هذه الفترة من التقائنا في بيروت، أي منذ أشهر قليلة، لا أخفي عليك بأنني خفت من صعوبته وجفافه، في القراءة الأولى، وأنا المعتاد، في الشعر الفرنسي، على رونق وروعة شعر «فرلين» (Verlaine) «وارثور رامبو»، وعلى شاعرية «بول إيلويار» في بساطتها وعفويتها الساحرتين، وشيئاً فشيئاً، وبفضل الاستماع إليك في بعض اللقاءات الأدبية، ثم بفضل الحوار المباشر بيننا، بدأت الحجب تتساقط تدريجياً، فبدأ عالمك الشعري ينكشف أمام ظني وحدسي، كما قال الآمدي عن شعر أبي تمام في العصر العباسي، لأجد نفسي، عبر الغموض الظاهر، وعبر الكثافة التعبيرية المذهلة، أمام شعر أصيل، يُقرأ، كما قلت قبل قليل، على عدة مستويات، وفي كل قراءة جديدة نكتشف فيه عوالم جديدة..

- هل تجد شعري شعراً أصيلاً؟

□ نعم

- لماذا؟

□ الإجابة ليست سهلة، أولاً، لأن ما من شيء أصعب من الكلام عن الكلام، كما يقول الجاحظ على ما أظن، ثم لست ناقد شعر، وإنما أنا قارىء، ربما كنت قارئاً مدققاً، عالمك الشعري عالم غني بايغاله في الظلمة بحثاً عن الضوء، غني بلغته الشبيهة بتألق الماس لدى التماعه في كثافة التراب والصخر، غني بأبعاده الثقافية الموغلة في صميم الحضارات الكبرى التي أعطت التاريخ معناه. أنت تستل لغتك الشعرية من اللغة ببراعة الغواص وصبره في بحثه عن الدر المترسب في أعماق البحر. وقد لمست في ديوانك «الماء البارد المحروس» نبرة حميمة، جارحة النفاذ، حتى يخيل للقاريء أنه يستمع إلى «مصطفى» جديد، يعود إلى «أورفليس»، «أرض تذكاراته ومسكن آمانيه الكبرى»:

أيتها الشمس إذا كنت جميلةً مجنونةً
ومجروحةً برأسٍ، بسمومه
المتخاصرة في العشب كالرغبات
أو عقرباً لماعاً هاوياً من لدن الآلهة

لا تُعرّي وحشاً محتجباً

ولا نهرا في عنق رأبية
بضربة حديدية أيتها المحاربة
التي تجر المساء المدنس وحشراته

إن كان الهواء يثقل متجوفاً كعش
يئن فيه أرقك النهاري
فالأحرى بك أن تنقلبي في الأرياف حيث تنفتح قرى النمل في ثنايا الريح

«Soleil si tu es fou beau soleil
Blessé par une tête et ses venins
Dans l'herbe entrelacés comme désirs
Ou scorpion brillant tombé des dieux

«Ne déshabille une bête voilée
Ni la rivière au cou d'une colline
Par action du fer ô guerroyant
Traînant le soir impur et ses insectes

«Si l'air s'aggrave à se creuser d'un nid
Où vient gémir ton insomnie diurne
Plutôt te renverser dans les campagnes
Où s'ouvrent dans les plis du vent les fourmilières»

هل أتكلم عن تجربتك الشخصية؟ أخشى أن أكرر ما ذكرته على هذا الصعيد..

ـ .. التجربة، على الرغم من أهميتها، غير كافية، أعني أن العواطف الروحية والشهوانية، وروعة المناظر الخلابة، ووقع المصائب الكبرى، وكل ما يعصف بالإنسان، من حسن أو من سيء، غير كاف في الشعر. وأود، على هذا الصعيد، أن أشير إلى حوار جرى بين الرسام التشكيلي الشهير ادغار ديغا (Edgar Degas) وبين الشاعر مالارميه (Mallarmé) ـ قال ديغا: «أشعر بأن رأسي مليء بالأفكار، مليء بالاحساس، مليء بالنظريات، مليء بالجماليات.. وأحاول الشعر ولكن القصيدة ترفض أن تأتي..» فأجابه مالارميه بقوله: «إن القصيدة، يا ديغا، لا تتكون من أفكار، أو من عواطف، أو من أحاسيس.. بل تتكون من كلمات..» ونعود إلى موضوع الغموض.

□ أنا لا أعتبر الغموض، في الشعر عيباً، ولكن ثمة فرق بين الغموض والانغلاق، الانغلاق المظلم الذي يستر، بعض رواد الحداثة، بحجبه عجزهم عن الابداع. أما الغموض، أعني الغموض المضيء، فهو يكتنفنا من كل جانب: الحياة غامضة، الموت غامض، الحب غامض، الإنسان غامض.. ولكن لكل حالة من حالات الغموض (مفاتيح)، إذا صح الاستعمال، تتيح لمن يمتلكها، النفاذ إلى الأعماق المضيئة في جميع الأمور التي ذكرتها. عن هذه المفاتيح أريد أن أسألك طالما أنت راغب في فتح أبواب عالمك الشعري، أمام القراء العرب، سيّما وأن جميع آثارك الشعرية هي قيد النقل إلى العربية حالياً.

ـ أنا على استعداد للتحدث عن المفاتيح الأساسية، في شعري واحداً، واحداً.

□ حسناً.. لنبدأ بالزمن. ما هي نظرة صلاح ستيتيه لمعنى الزمن؟ علماً بأن مدلول الزمن، عند الشرقيين مدلول تراكمي، يقول زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم

ويقول لبيد:

أليس ورائي إن تراخت منيتي لزومُ العصا تُحنى عليها الأصابع؟

ويقول شاعر عباسي:

سبع وستون لو مرّت على حجرٍ لبان تأثيرها في صفحة الحجر

الزمن، إذن، سنوات متلاحقة تتراكم فوق كاهل الإنسان وتستنفذه، أو تبعث في نفسه السأم،

بينما نجد للزمن عند الغربيين مدلولاً أفقياً، أي تحركاً مستمراً في سيره،
فما هو معنى الزمن عند الشاعر صلاح ستيتيه، المشبع بكلتا الحضارتين: الحضارة العربية ـ الاسلامية والحضارة الإغريقية ـ الأوروبية؟

ـ الموضوع الذي تطرحه مهم جداً، ومن الصعب أن أجيب بسرعة. أنا موافق، أولاً، على قولك بأن نظرة العرب إلى الزمن تختلف تماماً عن نظرة الأوروبيين. إن نظرة العرب إلى الزمن تفتقر إلى الدقة، تارة يسمون الزمن بالدهر، وتارة بالأيام، وتارة الحدثان، وهناك كلمة العمر، وجميع هذه التسميات تعبر عن مدلول إجمالي، غير توجهي، للزمن. وربما كان ذلك هو الذي أدى، في الضمير العربي، إلى ارتباط الإنسان، زمنياً، بالإرادة الإلهية، وترسّخ هذا التكوين العربي الفطري عن طريق الاسلام حيث لا زمان، ولا مكان إلا بإرادة الله، أي أن الله قادر على نفي كل قاعدة مرتبطة بالزمان أو بالمكان. وترى النظرة الإسلامية أن الزمن هو سلسلة من الأحداث أو الثواني، إذا صح التعبير، وليس هناك من إمكانية لتحديد الوحدة الزمنية، بل هناك سلسلة من النقاط الزمنية يمكن أن تنفرط في كل لحظة. وكما أن المكان سلسلة نقاط في الوجود دون أن يكون هناك «فضاء» بالمعنى اليوناني، كذلك ليس هناك من زمان بالمعنى اليوناني، أي من بداية، وتوجه، ونهاية. وانطلاقاً من ذلك يمكننا أن نفتح نوافذ عديدة على الفكر العربي، على المنطق العربي، على الشعر العربي، وعلى الميتافيزيقية العربية. بمعنى آخر هناك «مثالية» عليا تنعكس مظاهرها في ما يسمى بالوجود. لذلك كان تأثر أفلاطون وأرسطو، وخاصة أفلوطين (أو الأفلاطونية الحديثة) على الفكر العربي تأثيراً عميقاً. فكما هنا، في الفكر العربي، جوهر فرد، أو منطق لجميع مظاهر الوجود، وبأن تلك المظاهر ليست معبرة إلا بارتباطها بذلك الجوهر دون أن يكون لها وجود بحد ذاتها، كذلك نجد في فلسفة أفلاطون «أسطورة الكهف» أو عالم المثل.. ثم جاء أرسطو بوجهيه الاثنين، وجه مثالي يطل به على الفلسفة العربية ـ الاسلامية، ووجه يطل به على العالم المادي أي فلسفة الكون الكائن التي طبعت الفكر الغربي، وطبعت مسيرة الغرب نحو التطور. ولا أعني بذلك بأن الفكر العربي ـ الاسلامي لم ينظر باهتمام إلى الزمان والمكان، بل على العكس من ذلك فقد اهتم بهما لكونهما معبرين عن إرادة الله، وبالتالي فإن الاهتمام بهما، كالاهتمام بسائر مخلوقاته، هو بمثابة الحمد والشكر له. وانطلاقاً من الايمان بالله، والايمان بكل ما خلق، نشأ اهتمام المسلمين بالزمان والمكان، فساهم العرب والمسلمون، بتبيان ذلك، مساهمة جليلة في تطوير العلوم كالفيزياء والكيمياء والفلك والجبر والجغرافيا، في الوقت الذي كان فيه

الغربيون غارقين في ظلمة القرون الوسطى، يتحاشون دراسة الطبيعة، لأن الطبيعة تحمل الخطيئة الأولى، فلا يجوز للرجل المسيحي أن يبدي أي اهتمام بأمرها.

□ وما هي نظرة صلاح ستيتيه الشاعر إلى الزمان والمكان

- إذا نظرت إلى شعري بصورة عفوية تجد أن هناك ارتباطاً لمفهوم الزمان ومفهوم المكان من منطلق ارتباطي العميق بجذوري العربية والإسلامية، أقول ارتباطي العميق أي ما ترسب في عقلي الباطن من تاريخ مجتمعي، وتاريخ أجدادي، وتاريخ أمتي. والشاعر لا يطرح الأسئلة، على نفسه، إنما يطرحها على كل من اسهم في تكوين نفسه، والذي أسهم في تكوين نفسه هو ذلك التسلسل العميق في مسيرة الأجيال المتعاقبة، وما تحمله اللغة، لا من معان فقط، وإنما من أبعاد وإشارات غامضة أيضاً. وأظن بأني عبرت عن الزمان، في شعري بصورة مطلقة، أي كما عبر عنها الشعر الصوفي، لأن الشعر الصوفي هو الوجه اللغوي، أو الكلامي، لمفهوم الجوهر، ولمظاهر هذا الجوهر الزمانية والمكانية. يقول جلال الدين الرومي بيتاً من الشعر يصف فيه الوردة:

« الوردة حديقة فيها تتوارى الأشجار »

قرأت هذا البيت في اللغة الفرنسية:

La rose est un jardin où se cachent des arbres

□ هذا يشبه، إلى حد ما قول الشاعر العربي:

وتحسب أنك جرم صغير   وفيك انطوى العالم الأكبر

- تماماً، والفرق بين الانسان الشاعر، والانسان العادي هو أن هذا الأخير عندما ينظر إلى الوردة لا يرى سوى الوردة في حد ذاتها، بينما يرى الشاعر فيها حديقة

بكاملها. وثمة بيت آخر لجلال الدين الرومي تأثرت به كثيراً، يقول فيه:

« الروح طائر الرؤيا، لا يقع على الإشارات ».

Il est l'oiseau de la vision et ne se pose pas sur les signes

معنى ذلك أن الإشارة (أو السمة) تشير إلى شيء ما، ولكنها ليست ذلك الشيء. الشيء يحوّم حول الإشارة ويسعى إلى الوقوع عليها، وهذا قريب مما سبق وقلته عندما شبهت الشاعر بالصياد الذي يلقي بصنارته في البحر، أو في النهر، أملاً بالتقاط السمكة « المجهولة »، وهو، وإن كان غير متأكد من التقاط تلك السمكة، إلا أن سعيه يسير في الإتجاه الصحيح. فالإشارات التي يتكلم عنها جلال الدين الرومي تسعى إلى التعبير عن الجوهر، وإن لم تستطع بلوغه. والله ارسل تلك الإشارات وترك للانسان حرية اكتناه أسرارها.

وأذكر على هذا الصعيد ما جاء في القرآن الكريم من تحديد رائع لدور المرأة عندما وصف النساء بأنهن « حافظات للغيب »، أي حافظات للسر، سر الوجود.

□ ولكن وصف النساء بأنهن « حافظات للغيب » في قوله تعالى (الآية ٣٤ من سورة النساء) « الرجالُ قوامون على النساءِ بما فضَّلَ الله بعضهم على بعضٍ وبما أنفقوا من أموالهم فالصالحات قانتات حافظات للغيب بما حفظ الله.. » « حافظات الغيب » تعني، كما جاء في التفاسير الموثوقة، أنهن حافظات لأنفسهن وفروجهن في حال غيبة أزواجهن، ويقال الحافظات لأموال أزواجهن، في حال غيبتهم راغبات بحرمتهم وحقوقهم. فالمعنى أخلاقي اجتماعي.

ـ أنا لي تفسير آخر، وأفهم كلام القرآن، كشاعر، على نحو مباشر

□ أظن أننا دخلنا في مجال التأويل

ـ ربما.. حافظات الغيب في نظري، في اللغة الفرنسية:

«Les gardiennes du mystère»

ألا يحق للشاعر ما لا يحق لغيره.

□□ شرط ألا يسيء استعمال الحق؟

ـ لا ، إطلاقاً. نعود إلى الزمان والمكان لأشير إلى الارتباط التام بينهما في الفكر الاسلامي ، وهذا ما أثبته « اينشتاين » ، من بعد ، عندما ربط ، بصورة جوهرية ، أو بصورة وجودية ، إذا صح التعبير ، بين الزمان والمكان. وقد تكلمت في شعري عن « حريق الظواهر » أي أن الشعر يسعى إلى حرق المظاهر ، وما يتبقى بعد الحريق ، هو جوهر الوجود ، أو جوهر الكلام ، أو جوهر الاختبار ، أو جوهر العاطفة ، فالشعر ، في النهاية ، كالماس الذي هو ، في الأصل ، غاز الكربون المنتشر في الكون ثم يتعرض ذلك الغاز إلى ضغوط هائلة تحرق الكربون ، وتكثفه ليصبح تلك القطعة الماسية الصغيرة المليئة بالقوة ، وبالتعبير ، وبالسر والنور.

لقد قلت ، قبل قليل ، إن الغموض يكتنف كل ما في الوجود ، فالشعر يلتزم ، بجميع هذه الموجودات الغامضة التي تسعى إلى التعبير ، ويمنحها القدرة على الكلام ، كما يعطي التجارب المتضاربة ، وغير المنطقية ، معنىً ما. وهذا ما نجده عند عدد من الشعراء الصوفيين ، كما نجده عند الشاعر الكبير « ريلكه » (Rilke) الذي تأثر كثيراً بالدين الإسلامي وكتب عن ذلك التأثر. ونجده أيضاً عند الشاعر الفرنسي « جول سوبيرفييل » (Jules Supervielle) الذي يقول في إحدى قصائده بأن الله قد نسج الكون تماماً كما تحيك المرأة الوشي على الثوب ، أي أننا عندما ننظر إلى عملها نرى ما تحيكه من وشي من الجانب الغامض ، بينما هناك الجانب الآخر ، يظهر شكل الوشي أو صورته ، على حقيقته ، وثمة من يراه على حقيقته تلك. وهنا أعود ثانية إلى ما قاله جلال الدين الرومي عن الوردة : « الوردة حديقة فيها تختبىء الأشجار ». وهذا قريب جداً من الشعر الرمزي ، وبشكل خاص من الشاعر « مالارميه ». هل سمعت بما يسمى بمرآة المخطوبين؟

□ لا ، لم أسمع بذلك ، فما هي حكاية تلك المرآة؟

ـ من العادات القديمة في إيران أن الخاطب عندما يلتقي بخطيبته للمرة الأولى ،

فهو لا ينظر إليها مباشرة، بل يجلس، ووجهه متجه نحو الباب الخارجي، حاملاً بيده مرآة تعكس صورة الباب الذي تدخل منه الخطيبة، ونظرته الأولى إلى الخطيبة تكون عبر المرآة، وهذا يعني أن الجمال ليس سوى انعكاس لمثله الأعلى، و« نسيج » الكون يعكس حقيقة الخالق، وجماله، وإرادته. ومثل تلك المرآة الفضية التي تعكس صورة الجمال لا حقيقته، تعكس ما تنطوي عليه نفس الصوفي، ففي أعماق نفس الانسان الصوفي مرآة يحاول، عبرها، رؤية الله، وهذا ما عبرت عنه أقوال الحلاج ومواقفه، ويروى أن الحلاج كان، ذات يوم، مع أحد تلاميذه، فسمعا عزفاً شجياً آتياً من وراء الجدار، فقال التلميذ للحلاج: « ما هذا ؟ »، فقال الحلاج: « هذا صوت قديس ينعي جمال هذا العالم». فالحلاج الذي لم يستطع إخفاء إعجابه بذلك النغم الشجي، تهيّب، في الوقت ذاته، من جمال النغم ومن سحره. فهذه العلاقة المزدوجة، والملتبسة، في آن معاً، بين جمال الوجود وبين الخوف من سحر هذا الجمال، هي شعار الصوفيين وشعار الشعراء أيضاً.

إن الشاعر يشعر بأن الزمان والمكان هما سجن فرض على الإنسان أن يعيش فيه، لذلك يسعى باستمرار إلى تحطيم هذا السجن ولو عن طريق الحلم، أو عن طريق الكلام، أو عن طريق بعض المواقف السياسية، وأن يجد متنفساً له وللبشر جميعاً. يقول بودلير: « آه، لاستحالة الخروج من الكائنات ومن الأعداد »، الكائنات تعني الوجود، والأعداد تعني الزمان. ويقول جورج شحاده:

«O mon amour

Nous avons les yeus bleus des prisonniers

Et notre corps est adoré par les songes

Allongés nous sommes deux ciels dans l'eau

Et la parole est notre seule absence»

آهِ يا حبيبتي

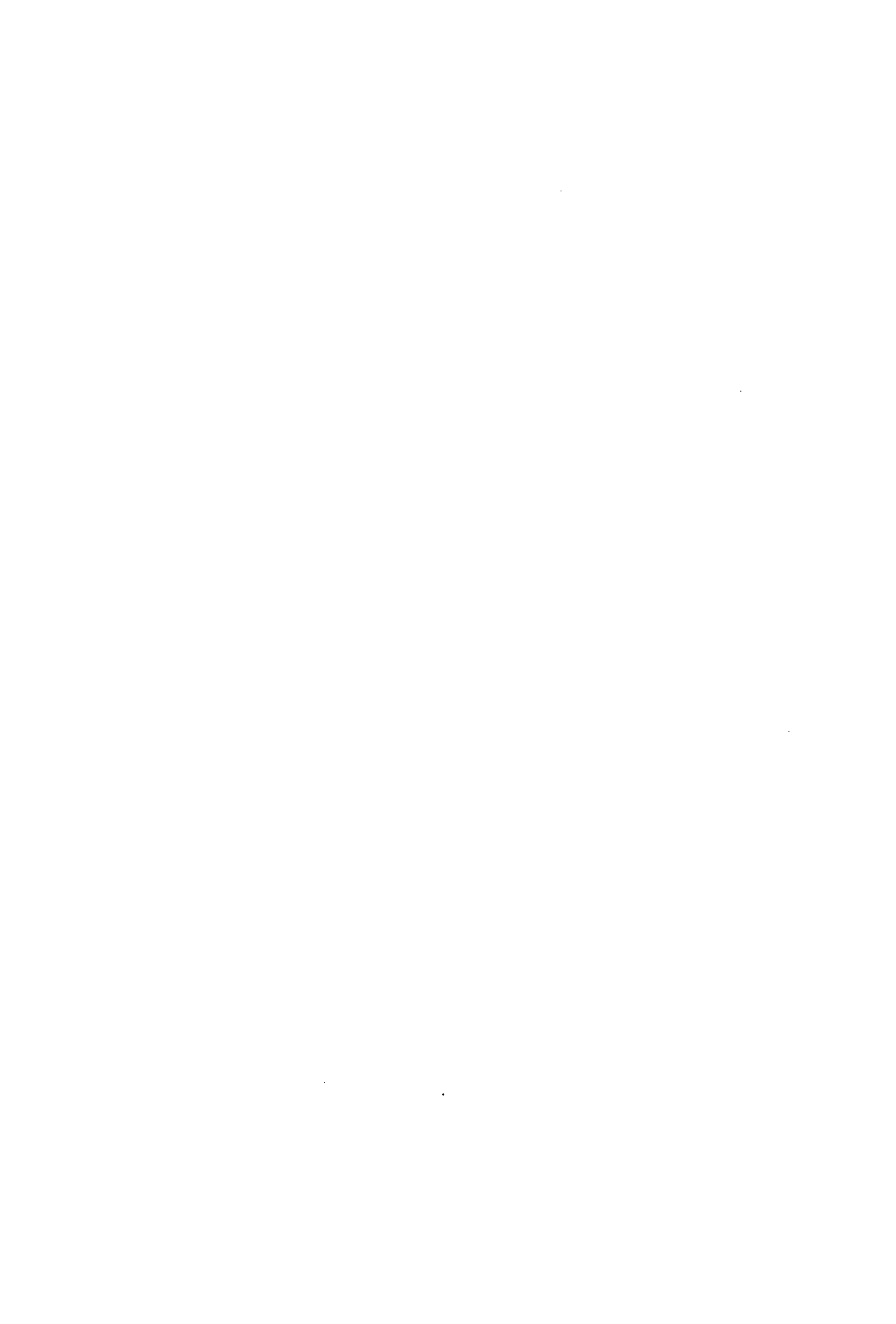
لنا عيون السجناء الزرقاء

وجسدنا تتعبده الأحلام
ونحن، مُستلقيْين، سماوان في الماء
وغيابنا الوحيد هو الكلام

□ وأجمل من قول « بودلير »، وقول جورج شحادة، قول ابي العلاء المعري:

ولــو طــار جبريــل بقيـــة عمـــره من الدهر، ماستطاع الخروج من الدهـرِ

ـ هذا رائع، رائع جدا! وأنا شاكر لك إعادتي، قدر الإمكان، إلى « البيت » الذي أخرجت منه مثل هذه الآيات من الشعر العربي الأصيل



"ذهب الزمن" والبحث الدؤوب

□ ننتقل الآن إلى موضوع آخر، قد يكون على قدر من الحساسية بالنظر إلى الظروف الراهنة في العالم الإسلامي، وهو موضوع الدين...

فصلاح ستيتيه سليل بيت مسلم، وقد نشأ، في مرحلة الطفولة، في بيئة إسلامية، وقد تبيّن لي أنك ملمّ بأصول الدين الاسلامي وفروعه، ثم شاء القدر، أو شاء والدك، أن تنتقل إلى أجواء الحضارة الغربية عبر اللغة الفرنسية، ثم تعيش في صميم تلك الحضارة سنوات طويلة، بعدما مهدت دراستك في الجامعة اليسوعية السبيل أمامك للاندماج، إلى حد ما، في الحضارة الغربية المسيحية.

كيف التقت الديانتان، والحضارتان، في نفس صلاح ستيتيه الشاعر، وما أثر هذا الالتقاء في نظرتك إلى الكون؟

ـ لقد سبق وقلت، في البداية، أن منطلقي في الحياة منطلق ذو تقاليد معينة. ثم جاءت تجاربي في الحياة، في مرحلة الدراسة، أولاً، ثم في مرحلة الاغتراب، ثانياً، متناقضة، إلى حد بعيد، مع كل ما اغتنت به طفولتي الأولى من قيم وتقاليد، ومن حوار داخلي مع نفسي. وأصبحت، بانتقالي إلى الحضارة الأخرى، كمسافر على متن سفينة دون أن يدري أين تتجه السفينة به، ولكن نظره مشدود دائماً، لا أقول إلى الوراء، إلى حيث خلّف عقيدته وايمانه، وإنما هو مشدود إلى الأمام لكي يكتشف، من جديد، عالمه الأصيل، طالما هناك بذور حية لذلك العالم في نفسه، يأمل أن تعطيه أشجاراً وثماراً. وبعد تجارب واختبارات متنوعة مررت بها، اثناء وجودي في الغرب، أدركت بأنه ليس لي ولن يكون لي من معنى، إلا بالعمل على تحديد ذاتي ضمن إطارها العربي والاسلامي، وإذا كان هذا التحديد لم يكن، إلى حد ما،

كاملاً، من قبل، بالمعنى الديني، إلا أنه كان، بلا شك، كاملاً بالمعنى الحضاري. لقد شعرت، في قرارة نفسي، بأني ابن اللغة العربية، والقيم العربية، والعالم الاسلامي، وأن «لوني» في هذا العالم، إذا نظرت إلى العالم وكأنه لوحة تشكيلية، مرتبط بحقيقة معينة، وهذه الحقيقة هي عبارة عن العناصر التي أسهمت في تكويني منذ البداية، فإن أنا لم أجد تلك الحقيقة فلن يكون لي، لا لون، ولا شكل، ولا وقع في تلك اللوحة الشاملة المعبرة عن تاريخي من حيث ارتباطه بتاريخ زمني. لذلك سعيت، في الغرب سواء بواسطة القراءة، أو عن طريق السؤال، أو بمتابعتي لمحاضرات لويس ماسينيون، في معهد الدراسات العليا بباريس، إلى تحقيق ما صبوت إليه، وهذا لا يعني، اطلاقاً أني أقفلت الباب على نفسي، أو توقفت عن التزود من تجارب الآخرين ومن قيمهم. كما أعتبر أن الوجود الروحي هو أهم شيء في تاريخ الانسان، بل في كيان الانسان، بل هو، إلى حد ما، أهم من المسيرة الثقافية العامة، أو المسيرة العقلانية، أو التجارب الأدبية والعلمية. إن مركز الالتقاء عند الانسان هو، بالنسبة لي كشاعر، ما كان يسمى عند عرب تدمر، قبل الاسلام بالنفس. والنفس في اللغة العربية تعني الحياة والتنفس.

□ **يقول أبو بكر بن الانباري: وسُميت النفْس نفْسا لتولد النَفَس منها واتصاله بها...**

- تماماً. إذن استمرت نفسي تواقة إلى التزود من تجارب الآخرين، وقد استفدت من عملي الديبلوماسي كثيراً، وخاصة عندما أصبحت مندوب لبنان في الأونيسكو، والأونيسكو كما تعلم، هيئة أمم ثقافية، فهي ملتقى مثقفين ومفكرين من جميع أنحاء العالم، فتعرفت على عدد كبير منهم، فضلاً عن أن مقر الاونيسكو الدائم هو في باريس، ثم أتاح لي عملي زيارة عدد كبير من البلدان، واكتشاف العديد من الآفاق والحضارات.

بعد هذا الاستطراد أعود إلى سؤالك لأقول إني أنظر إلى الدين كوجود حضاري، أما الإيمان فهو شيء بين الإنسان وخالقه، لذلك أعتذر عن الإجابة، لأن من يعطي مفتاح حواره مع ربه إلى انسان آخر كمن يعطي مفتاح غرفته الخاصة

للغير، وأنا أرفض أن أعطي مفتاح غرفتي الخاصة إلى شخص آخر ولو كان هذا الشخص الآخر من أقرب الناس إليّ.

وأود لو أقص عليك قصتين قصيرتين توضحان نظرتي إلى «الزمان»، وإلى أن الحياة عبارة عن رحلة تقودنا بعيداً ثم تعيدنا إلى نقطة الانطلاق.

القصة الأولى من كتاب «ألف ليلة وليلة»، وقد نعود إلى هذا الكتاب الرائع وما اشتمل عليه من معان حضارية. وملخص القصة أن الشرطة قبضت في بغداد، على رجل سرق رغيفاً، فجيء به إلى القاضي، فسأله القاضي عن فعلته، فقال: يا سيدي القاضي، أنا رجل من القاهرة، وقد حلمت، ذات ليلة، ان ثروة كبيرة تنتظرني في بغداد، فبعت حانوتي وما احتواه، وودعت عائلتي وسافرت إلى بغداد ساعياً إلى الثروة، فلم أحظ بشيء ونفذ ما لدي من مال، وقد أقدمت على سرقة رغيف لكي لا أموت جوعاً. فقهقه القاضي لدى سماعه حكاية الرجل وقال له: لا شك بأنك مجنون، فأنا قد حلمت مرة بأن لي منزلاً في القاهرة، في وسط حديقة، وفي الحديقة شجرة نخل، فاقتلعت الشجرة ووجدت كنزاً قد دفن تحتها. فهل يحملني هذا الحلم على ترك منصبي والسفر إلى القاهرة ليكون مصيري كمصيرك أيها الأحمق؟ ثم قال للشرطة: أخلوا سبيله، إنه لمجنون، وليعد إلى بلده فوراً.

وفيما كان القاضي يروي حلمه، انتبه سارق الرغيف إلى أن أوصاف المنزل، كما ذكرها القاضي، هي أوصاف منزله في القاهرة بالذات، فعاد لتوه إلى القاهرة، وتوجه إلى حديقة منزله، واقتلع النخلة، فعثر على الكنز تحت جذعها...

أما القصة الثانية، فهي من أفق آخر مختلف تماماً عن أفق القصة الأولى، وهي للكاتب الرومنطيقي الألماني «نوفاليس» (Novalis) من كتاب له مشهور، قريب من الأدب الصوفي، اسمه «التلامذة في سايبس»، وستلاحظ العلاقة بين مضمون كل من القصتين، وبالتالي العلاقة بين الأدب الرومنطيقي الالماني وبين بعض ملامح الفكر الاسلامي. يروي نوفاليس على لسان شخص كان فلاحاً في إحدى القرى، أحبَّ فتاة من سكان قريته، فلم ترض الفتاة به زوجاً، ولم ترض به أسرة الفتاة

صهراً، فصعب على الشاب رفض الفتاة وأسرتها له، فساءت صحته، لفرط هيامه بمن أحب، وخشي أهله على حياته، فجمعوا ما تيسر لهم جمعه من مال ونصحوه بمغادرة القرية والسفر بعيداً، علّ البعد يخفف من عذاب حبه أو ينسيه الفتاة، ففعل، وراح ينتقل من قرية إلى قرية ومن مدينة إلى أخرى فيزداد خبرة بالحياة وبالناس، والتحق بجمعية دينية سرية، وتدرج في مراتبها حتى بلغ أعلاها، وأصبح باستطاعته الدخول إلى الغرفة السرية ومقابلة الإلّهة التي يتعبد لها أفراد الجمعية، وعندما دخل إلى الغرفة السرية، وانزاح الستار عن الإلّهة، تملكه الذهول ولم يصدق عينيه: فقد كانت الإلهة التي شاهدها أمامه، هي الفتاة القروية التي أحبها ورفضت الزواج منه.

ما الذي تعنيه هاتان القصتان؟ إنهما تعنيان أن حقيقة الوجود تبقى حقيقة سطحية إن هي لم تكتشف مجدداً بعد سعي طويل وشاق تعترضه مصاعب شتى. فبطل القصة الأولى تحمل، في سفره من القاهرة إلى بغداد، مخاطر السفر، ومصاعب الغربة، وافتقر وجاع، وبلغ الجدار المسدود، ثم عاد إلى جذوره ليجد حقيقته في منزله الأول. وكذلك الأمر بالنسبة للمغامر الثاني، فحبيبته الأولى لم تكن سوى فلاحة بسيطة ثم أصبحت إلّهة، أي إلّهة المعرفة، إلهة الاسرار، التي استطاع الرجل أن يكتشفها من جديد، بعدما اكتشف نفسه باكتشافه العالم، و «الآخر» في اكتشاف حقيقة الذات الكنز الحقيقي.

□ حسناً. لقد وجدت «كنزك» باكتشافك حقيقة ذاتك وبعودتك إلى الجذور، جذورك التاريخية والدينية والحضارية.. لذلك ننتقل إلى موضوع آخر: إلى المرأة، إلى الجنس. وللجنس في كتاباتك الشعرية والنثرية مكان بارز، وخاصة في روايتك، بل في قصيدتك النثرية الأخيرة «قراءة امرأة».

إن النظرة إلى الجنس، في عالمنا العربي الاسلامي، تختلف عن نظرة الغربيين اختلافاً كبيراً، واعتقد أن نظرتنا إلى الجنس وإلى المرأة، في شكل خاص، قد شوهتها عصور الانحطاط الطويلة، وما تزال بعض المفاهيم المتحدرة إلينا من تلك العصور، تعمل على تشويه هذه النظرة إلى حد بعيد، واعتذر عن الدخول في التفاصيل، ومن المستغرب

حقاً أن نجد في تراثنا الأدبي والفكري والاجتماعي القديم، قدراً كبيراً من الحرية في معالجة الموضوعات الجنسية دون أي حرج لدى الشاعر. أو الكاتب، أو الباحث، أو الفقيه، ويكفي أن نلقي نظرة على كتاب «الأغاني» لأبي فرج الاصفهاني حتى نتبين ذلك بسهولة. هذا فضلاً عما نجده في كتاب «ألف ليلة وليلة»، وفي العديد من الكتب المقتصرة بمضمونها على موضوع الجنس فقط. وثمة خطأ شائع يقول إن تناول الأمور الجنسية كان مقصوراً على عدد قليل من الشعراء «المجّان» أو «الفاسقين» خاصة في العصر العباسي، بينما الشواهد الكثيرة تثبت لنا، أن الحديث في الموضوعات الجنسية كان عاماً، يخوض فيه عامة الناس كما يخوضون في الحديث عن أي شأن آخر من شؤون الحياة، وهذه الشواهد وصلت إلينا من مختلف العصور: من الجاهلية، ومن صدر الإسلام، ومن العصر الأموي، ومن العصر العباسي.. فلماذا هذا «الرعب الجنسي» في واقعنا الاجتماعي الراهن؟، وقد حملت، أنت صلاح ستيتيه، كما حملنا جميعاً، هذه المفاهيم المشوهة، أو هذا «الرعب الجنسي»، منذ طفولتنا، فهل تغيرت نظرتك إلى المرأة، وإلى الجنس في شكل عام، يوم اصطدمت بالواقع الحضاري الغربي؟ وهل انعكس ذلك في شعرك؟ علماً بأن موضوعات الجنس ليست موضوعات عادية، في المجتمعات الغربية، وحسب، بل أصبحت مادة دراسية تشرح للتلاميذ، في سن معينة طبعاً، كما تشرح أي مادة دراسية أخرى.

- عن هذا الموضوع الذي تطرحه بوضوح، أقول إن الحضارات المؤمنة بذاتها وبقواها المعنوية والروحية لا تخاف من أي عامل من العوامل التي تساهم في تكوين الإنسان الطبيعي، ويبدأ التخوف والحذر من بعض تلك العوامل عندما ينغلق المجتمع على ذاته، وعندما يفقد ثقته بنفسه، وهذا أمر مؤسف لأن العالم العربي والإسلامي أغنى الحضارة الإنسانية باجمل قصص الحب واساطيره، بل إن قصص الحب، كما عبر عنها تراثنا الأدبي، تعتبر من أهم قصص الحب في العالم، وقد أعطى الشعر العربي القديم للحب مجاله الطبيعي، فما من قصيدة من القصائد الكبيرة في الشعر العربي إلا وللمرأة فيها مكان مرموق، سواء أكانت حاضرة أم غائبة، وغياب الحبيبة في معلقة امرىء القيس، مثلاً، ليس مجرد غياب امرأة بعينها، وإنما هو غياب «وجود» بالمعنى الكلي. أي أن هناك، وهذا امر لافت، نظرة إلى منطلق الشعر بدءاً من استبطان فجوة عاطفية. وهذه هي الأطروحة الحديثة في ما يتعلق بنشأة الشعر.

أما بالنسبة لي فإن المرأة هي جوهر شعري. وجميع توجهاتي تستهدف ابراز دور المرأة في الحياة والموت. والمرأة، ما هي، أولاً؟ إنها هدف شهوة الرجل بالاستيطان في هذا العالم، والرغبة بالامتداد الجنسي والامتداد الروحي، هذا ما اتقاسمه، في شعري، مع جميع الشعراء، في جميع اللغات، وعلى امتداد التاريخ. في الشعر العربي هناك هند، وليلى، وعزة، الخ، وفي الشعر الأجنبي «بياتريس» حبيبة «دانتي»، و«لور» حبيبة «بترارك» الخ. ثم إن المرأة هي، أيضاً، رمز أساسي في نظرة الشاعر إلى الوجود، كما ذكرت قبل قليل عن امرىء القيس، ونلاحظ أن جميع الكلمات «الوجودية» المعبرة عن التحام الانسان بمصيره، في العالم، هي كلمات مؤنثة، ففي اللغة العربية، مثلاً، هناك: الحياة، الأم، اللغة، الطبيعة، الخصوبة، جميعها كلمات مؤنثة.. ولا أريد أن أذكر جميع المفردات المؤنثة لتوضيح موقفي من المرأة، فهي، في شعري، محور الوجود.

ولربما انطلق شعري، بصورة عفوية، نحو جميع «المؤنثات» في الوجود وفي اللغة، علماً بأن المرأة تبقى، كما قال الشاعر الفرنسي «بول كلوديل» (Paul Claudel): «الوعد غير الموفى به» وبمعنى آخر فإن المرأة تأتي بجميع زهور الحياة وفاكهتها، واقعاً ورمزاً، إنما يتلاشى لون الزهور ويضمحل وهي تحملها، كما تذوي الفاكهة وهي تهديها.

وهذا الوعد غير الموفى به، كما عبر كلوديل، هو الذي يجرح قلب الشاعر، ويلهب عاطفته، ويثير تساؤلاته، ويجعل منه إنساناً ساعياً، وراء المظاهر، وعبر الكلام، إلى ما يستمر ويدوم، إن علاقة الرجل بالمرأة هي علاقة سؤال، الرجل يسأل وينتظر الجواب من المرأة: جواب وجود. وربما هذا ما عبر عنه أرثور رامبو في بيت له مشهور يقول فيه:

«Tout notre embrassement n'est qu'une question»

«عناقنا ليس إلا سؤال».

وهناك قصة لكاتب فرنسي عاش في بداية هذا القرن يدعى «ألفونس آليه» (Alphonse Allais) تعبر عن الشيء الذي أريد أن أقوله في الاندفاع الشهواني

والوجودي نحو المرأة، هذا الهجوم المفعم بالتفاهم، والذي، لما فيه من قوة، يدمر هدفه ويدمر نفسه. فالقصة تحكي أنه جيء لأحد سلاطين بني عثمان بجارية جميلة جداً هدية له، وكانت الجارية من منطقة القفقاس، فنظر إليها السلطان مبهوراً، وطلب من الذي أهداه الجارية أن يخلع عنها ثيابها، فرفع عن الفتاة الثوب الأول، فقال السلطان «أيضاً» (encore) فرفع الثوب الثاني، فقال السلطان «أيضاً..» وعندما بدت الفتاة عارية، استمر السلطان يقول: «أيضاً..».

وهذا السؤال الموجه من الرجل إلى المرأة، بواسطة الشاعر والشعر، ربما كان السؤال الموجه إلى الكون بكامله، لأن الشاعر هو الذي يسأل باستمرار للوصول إلى جوهر الوجود.

وقد لاحظتَ أن في أحد مقاطع قصيدتي «الوجود الدمية» صورة لفتاة صغيرة تجتمع فيها براءة الطفولة، مع التضحية بها وببراءتها. وقد تساءلت، بيني وبين نفسي، عن سر هذه الصورة، فتذكرت أنني كنت، مع شقيقاتي، نلهو برفقة طفلة صغيرة، فإذا بوالدتي تحذرنا، ذات يوم، من اللعب مع تلك الطفلة من دون أن تذكر السبب، ولاحظت أن تلك الطفلة لم تعد للظهور واللعب مع أترابها، ثم رأيت الدرك يقبضون على رجل في الجوار، ويقتادونه لأن له علاقة بقضية تلك الفتاة الصغيرة. وقد استقرت تلك الحادثة في عقلي الباطن إلى أن عادت إلى الظهور على نحو رمزي، وهذا يعني أن تجربة الشاعر مرتبطة بذاكرته وبالاحداث التي عايشها، في طفولته، وبعد مرحلة الطفولة، من دون أن يدرك معناها، إن الاعتداء على تلك الفتاة الصغيرة، والتضحية بها وبدمها، هو، بالنسبة لي كشاعر، اعتداء يومي، مستمر، من الواقع، واقع الحياة، على الطهارة الأساسية، إنه اعتداء حرارة الشمس اللاهبة، إذا صح القول، على طهارة الندى، إذ تقضي الشمس على الندى وتحرق ما يسعى إلى المحافظة عليه. وصورة تلك الطفلة ـ الضحية تظهر على نحو ملح، في مجموعاتي الشعرية.

□ ألا ترى أن المجتمع بقوانينه، وتقاليده، ومعتقداته، ومؤسساته يشرّع هذا الاعتداء المستمر على الطهارة، طهارة الطفولة، طهارة الحياة، وطهارة الطهارة؟

ـ طبعاً، وهنا أهمية الدور الذي يقوم به الشاعر، فالشاعر، ربما بجنونه، وبعدم قبوله أن يلعب اللعبة الاجتماعية المعتادة والمألوفة، فهو المخرب الأكبر وإن كان إنساناً مسالماً، ولذلك يجري، بصورة مستمرة، إبعاد الشاعر عن المجتمع السليم.

▫ ماذا تعني بالمجتمع السليم؟

ـ المجتمع المثالي، المجتمع الذي يصوره الفلاسفة، فأفلاطون، مثلاً، يبعد الشعراء عن «المدينة الفاضلة»، بل يرى وجوب طردهم منها. علماً بأن أفلاطون كان، فضلاً عن فلسفته، شاعراً، ولكن الشاعر، في النهاية، سواء في تفرده بالرأي، أم في نظرته إلى الوجود، أم في طرحه الأسئلة باستمرار، أم في توجهه، يشكل، خطراً على «القطيع» بكامله. فالقطيع يريد الراحة والاستقرار، أي المسلّمات، ويريد الصيغة التي لا تعرض مجتمعه للأخطار، فيأتي الشاعر ليعلن أن فلسفة المجتمع هي فلسفة المساومات، وفلسفة النوافذ «الوهمية» أو النوافذ «الكاذبة» [1] التي تراعي مبدأ التناسق في البناء، فالمجتمع، في نظر الشاعر، مبني على التناسق الكاذب.

وثمة أسطورة طريفة ترمز إلى طبيعة العلاقة بين الشاعر والمجتمع، تقول هذه الاسطورة أن أحد الملوك طلب من حائك ماهر نسيجاً لا مثيل له في العالم، لكي يخيط منه ثوباً، فقال الحائك: أمهلني بضعة أيام لكي أحقق طلبك، وبعد أيام جاء الحائك إلى البلاط ودخل على الملك حاملاً على ذراعه ثوباً غير مرئي، سأله الملك: أين الثوب؟ فقال: ها هو يا سيدي، إن نسيجه مصنوع من الأثير، فلا يرى ظاهره. فخلع الملك ثيابه وارتدى الثوب الجديد، فأبدى جميع الحاضرين، من أفراد الحاشية، اعجابهم الشديد بالثوب. وإذا بصوت طفل يلعلع وسط الجميع: الملك

---

(١) في هندسة البناء الكلاسيكية بأوروبا، يراعى مبدأ التناسق (symétrie)، فإذا كانت هناك نافذة في واجهة المنزل، يجب أن تكون هناك نافذة مماثلة، في الجهة الأخرى، من الواجهة مشابهة للنافذة الأولى. وقد تحول ظروف قاهرة دون إحداث نافذة مماثلة فيكتفى، حينئذٍ، بتصوير نافذة وهمية مشابهة.

عارٍ، الملك عارٍ..، فانتبه الجميع وراوا الملك عارياً بالفعل، فانقضوا على الحائك وقتلوه.

إن الطفل في هذه الاسطورة، يرمز ببراءته وطهارته إلى الشاعر الذي يرفض أن يشارك في الكذبة الكبرى التي يبنى المجتمع على أساسها، إنه ينظر إلى الحقيقة، ويعلنها جهارا، فيضع الجميع وجهاً لوجه أمام زيفهم، وأمام جهلهم. لذلك نرى المجتمع يحاول أن يلزم الشاعر بقيمه وتوجهاته العامة، فإما أن يخضع، وإما أن يُنفى أو يُضحى به.

▫ لنر كيف عبرت، في شعرك، عن مأساة الطفلة..

ـ سأقرأ المقطع بالفرنسية.

«Comme une voix s'éloigne dans les arbres
Un jour de lac et de simplicité
Avant - soudain - le cri d'une fillette
Sous tous gracieux pommiers interférant
Par métaphore avec une arme blanche
Une fillette et ses yeux frais de larmes
S'est attablée avec les singes de l'esprit
Sous un orage fait de branches sèches.»

▫ وأنا أتولى ترجمته:

كمثل صوت يبتعد موغلاً بين الأشجار
في يوم بحيرة وبساطة
قبل، فجأة، صرخةُ طفلة
تحت أشجار تفاح كلية العذوبة
تتشابك، مجازاً، بسلاح أبيض...
طفلة وعيناها النديتان بالدمع
جلست، أمام طاولة، صحبة قرود الروح

تحت عاصفة تثيرها الأغصان اليابسة [1].

ـ وصورة الطفلة « وعيناها النديتان بالدمع غالباً ما تتردد في أشعاري، ولا أعتقد أن واحداً منا لم يتعرض في حياته إلى ما يفقده طهارته، ولكن هناك من يسعى، أو من يجاهد، بوسيلة ما، لكي يجتاز « الاختبار الخارق » لبلوغ طهارة جديدة. وإذا أخذنا الفن التصويري مثلاً، لوجدنا أن جميع الأطفال يملكون موهبة الخط، وموهبة اللون إلى درجة النبوغ، ثم يفقدون كلهم أو أكثرهم هذه المواهب، في سن الرشد. والراشد، في الحقيقة، هو من فقد الطريق الحقيقية، يعني أن الراشد، في نظري، هو الضائع. في المجموعة الشعرية التي صدرت، في الخمسينات، للطفلة الفرنسية « لينو تروويه » بعنوان « أيتها الشجرة، يا صديقتي »، يقول الشاعر والروائي الفرنسي « جان كوكتو » في مقدمة تلك المجموعة: « جميع الأطفال يملكون النبوغ إلا لينو تروويه » أي أنها تخطت مرحلة النبوغ العفوي، أو الطفولي، وبلغت الطهارة الثانية، الطهارة المكتسبة. وهذه « الطهارة الثانية » يسميها الشاعر إيف بونفوا « البساطة الثانية » أي أن هناك شيئاً يأتيك، على نحو عفوي، في فترة من حياتك حتى في مرحلة الرشد، والطهارة الثانية هي الطهارة القائمة على أسس متينة، بينما نجد أن الطهارة الأولى، العفوية، سرعان ما تضمحل وتتلاشى كالزهرة المقطوفة. ونجد في الرومانسية الألمانية، وربما في الرومانسية الانكليزية، وإلى حد ما في الرمزية الفرنسية، كما جاءت في شعر أرثور رامبو، نجد أن على الشاعر أن يدمّر كل شيء يتعلق بشخصه، أي كل شيء فُرض عليه من الخارج، أن يدمر ما اصطلح المجتمع على اعتباره أنه هو الحقيقة، وبذلك يبلغ حالة « الطهارة الثانية »، تلك الأرض الجديدة التي يبني فوقها عالمه الخاص، أو رؤيته الجديدة للكون وللكائن. هناك كتاب بهذا المعنى لكاتب ألماني يدعى « هيرمان هينز » والكتاب بعنوان « السفر نحو الشرق »، والكتاب عبارة عن دعوة للرجوع إلى البدايات. وقد سبق وتحدثنا عن العودة إلى « البدايات » كما وردت في القصتين اللتين ذكرناهما. وإذا عدنا إلى الطفل الموهوب نرى أنه يبتعد، في فترة من فترات حياته، عن ينابيع انطلاقته العفوية نحو

---

(١) المقطع (٢٥) من قصيدة « الوجود الدمية » ـ ص ٣٤ (الطبعة الفرنسية).

الشعرية، ويضل عنها ليدخل في مجال النظرة المألوفة أو المعتادة للـوجـود، اللهـم إلا الفنان، الفنان العبقري الذي يسعى، بعد اختباره للمظاهر، إلى بلوغ نوع من التعبير قريب من بداءة النظرة الطفولية إلى الأشياء، ولكنه تعبير مبني على اختبار شاق، وإدراكٍ، وتدميرٍ للعديد من البديهيات.

□ **لنفترض، بل نحن على يقين بأن صلاح ستيتيه الشاعر قد استطاع بلوغ حالة «الطفولة الثانية» او أو الطفولة الباقية، المبنية على أسس متينة، كما تدل على ذلك آثاره...**

ـ بل أنا أسعى لبلوغها. إن الكلام الشعري هو تجسيد لأشياء عابرة، ولكنها، في الوقـت ذاتـه، أشيـاء مطلقـة، هـل يمكـن الجمـع بين العـابـر والمطلـق؟ طبعاً لا. إنما هذا ما يقوم به الشعر. وربما هذا ما عبّر عنه «إيف بونفوا» عندما اطلق على مجلته الشعرية اسم «ليفيمير» (L'Ephémère) أي «العابـر» الذي لا يطـول مكوثه في الوجود. وقد تكلم إيف بونفوا أيضاً، في إحدى دراساته، عما أسماه «المكان الحقيقي» أي أن الإنسان يجد نفسه، من حين لآخر، في مكان ما، هو بمثابة بيت له، يعود إليه وكأنه يعرفه من قبل. إن هذه النظرة إلى ذلك «المكان» الذي ليس له ماضٍ، ولا حاضر، ولا مستقبل، هي منطلق الشعر. يقول «رينيه شار» (René Char)عبارة عدت إليها مراراً في دراساتي الشعرية وهي:

«Si nous habitons un éclair, il est le coeur de l'éternel».

«لو نسكن البرق فإنه قلب الأزل».

ويقول الشاعر الالماني «نوفاليس»: إن المسألة الاساسيـة هـي مسـألـة العـودة إلى «البيت»، أي أن هناك، بعيداً عن مظاهر الوجود وتناقضاتها، وتنوعها، مكاناً ثانياً هو «المكان الحقيقي»، وهو بيت الأهل، بيت الأم والأب، موقع الطفولة والروح والطهارة. وفي هذه الفكرة تقارب، إلى حد ما، مع فكرة الحلولية ـ.

□ **إنها الفكرة الأفلاطونية القائلة بأن الروح، الهابطة من الملأ الأعلى، تصبح سجينة الجسد المادي، وتسعى، باستمرار، إلى التحرر من سجنها والعودة إلى منطلقها**

الأول، ولا يتحقق لها ذلك إلا بفناء الجسد. وهو ما عبر عنه فيلسوفنا ابن سينا في قصيدة النفس، والنفس تعني الروح، ومطلع قصيدة ابن سينا:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع

والفنان المبدع، حسب ما فهمت من كلامك، لا يستطيع بلوغ الطهارة الثانية، أو الطهارة الباقية، إلا بعد تحريره من جميع مظاهر الوجود المحيطة به والتي تقيّد روحه، ليتمكن من العودة إلى «البيت الأول» بعدما تكون الاختبارات، اختبارات الحياة، قد انضجته، ويرى، حينئذ، ما لا عين رأت، ويسمع ما لا أذن سمعت، كما يقول المتصوفون...

- كل شيء يصب في الاختبار الصحيح لأعماق الإنسان، وأعماق الوجود، ولكن ما يجب أن ننتبه إليه خلال سعينا إلى فهم الشعر هي تلك اللحظات الحاملة للخلود، الحاملة للجوهر، والحاملة، كما يقول «أندريه بريتون» (André Breton)، لـ «ذهب الزمن» (L'or du temps)، إن هذه اللحظات هي التي تثبت للشاعر أنه في الطريق الصحيح، واذا خلت تجربته الشعرية منها تبيّن له بأنه ضلّ الطريق. وهذا لا يعني أن القصيدة تتكون من سلسلة من هذه اللحظات، إنما هناك، قبل بلوغها، سعي طويل، وجدي، وعقيم، وهذا السعي هو الذي يُهيء الشاعر لتلقي تلك اللحظات المميزة التي تسقط على صحرائه الداخلية سقوط المطر على الأرض الجافة، وعند ذلك يدرك بأنه لم يضل السبيل. وقد يطول سعي الشاعر في جفاف صحرائه، بسبب جفاف يعتري عاطفته، لأن العاطفة تجف، هي أيضاً، مثل ما تجف الشرايين، أو بسبب نضوب عابر في المخيلة، أو بسبب العجز في فرض المعنى على الكلمة، لأن الكلمة بحد ذاتها، لها حريتها. ومن الأمثلة على ذلك أن الشاعر الألماني «ريلكه» كتب «مراثي دوينو» (Les Elégies de Duino)، التي تعتبر قمة من قمم الشعر العالمي، بعد عشر سنوات من الصمت الكامل. وهذا يدل على أن ذلك النضوب الداخلي، لدى ريلكه، كان بمثابة تهيئة أو تمهيد لتفجر تلك الكنوز الكامنة في نفس الشاعر.

□ قبل أن نتحدث عن موقف القارىء من الشعر، أود العودة قليلاً إلى ما ذكرته

عن سعي الشاعـر إلى بلوغ تلك « اللحظة » السحرية، إذا صح التعبير، وأن الشاعر، إذا لم يستطع بلوغها، يعتبر نفسه ضالاً، ولكن المجتمع، سواء بلغ الشاعر لحظته المرجوة ام لم يبلغها، يرى في سعي الشاعر، وفي بلوغ ما يسعى إليه، ضلالاً مستمـراً، ثم هناك، فضلاً عن نظرة المجتمع، ما جاء في القرآن الكريم عن الشعراء.

- إن المجتمع، كما قلت مراراً، بعيد عن الشعر، بينما نجد الكون مليئاً بالشعر، وهذا أمر رهيب حقاً، فلو نظرنا إلى الطبيعة، إلى الكائنات، إلى جميع مظاهر الكون لوجدناها، كلها، مليئة بمعناها الطبيعي، ومليئة في الوقت نفسه، بمعنى خاص بها، هل نسمي هذا المعنى الخاص الجمال، هل نسميه السر، هل نسميه الوهم... كل شيء موجود وغير موجود في آن، ولكل شيء واقعه الاستعمالي، وواقعه الجمالي أو المثالي. فلو أخذنا النجوم مثلاً في ارتباط بعضها ببعـض، بقـوانين خاصة، لوجدنا أنه من الممكن ان يكون هناك نجمة بلا ضوء، وبلا تلألؤ، علماً بأن تلك القوانين تفرض تلألؤها. ولكن، وبما أن كل شيء على طـالبه سهل، فليس من الممكن أن تأتي تلك القوانين من دون تلألؤ النجمة، فإذا بها تتلألأ. وهنا تدخل في المعنى الثاني للاشياء، وهذا المعنى الثاني بالذات هو الذي تسعى لغة الشعر إلى تحديده، فلغة الشعر، على هذا الصعيد، هي اللغة الثانية المختلفة عن لغة الاستعمال العادية، المتداولة والمعترف بها اجتماعياً. هذه اللغة الثانية، لغة الشعر، لا تهم المجتمع لأنها لا تفيده في واقعه، في حاجاته اليومية، في وظائفه، وفي قوانينه، والمعاني التي تحملها اللغة الثانية هي، بالنسبة للبعض، اساس كل شيء، وهي التي تعطي لوجود الإنسان، ووجود الكون، المعنى الذي ينفي المعاني السطحية الآتية من الإدراك الاجتماعي.

□ لقد ابتعدنا قليلاً عن السؤال المتعلق بقارىء الشعر...

- بالنسبة للقارىء، إن لم يكن هو نفسه شاعراً، فمن الصعب أن يكون قارىء شعر. أي على قارىء الشعر أن يملك، هو أيضاً، مفتاح « بيت العودة » الذي تحدثت عنه، وان يكون مهيئاً لاقتناص تلك « اللحظات العابرة »، وإلا فإنه لن يرى في الشعر سوى حشد من الكلام المرصوف والمزخرف. وليست تجربة قارىء الشعر

باقل صعوبة، وعمقـا، ومعاناة، من تجربة الشاعر نفسه. وإن العلاقة بين الشاعر وقارئه هي، في نظري، كالعلاقة بين الرجل والمرأة، فإذا انتفت هذه العلاقة، لا تتوفر بعدها إمكانية الإبداع المشترك. وباختبارك واختباري لقراءة شعر الآخرين تعرف تمام المعرفة أن هناك فترات منفتحة نتلقى أثناءها شعر الآخر، وعالمه، ومعانيه، بسهولة، وهناك فترات نقرع اثناءها الباب فلا نتلقى أي جواب، إما لأننا قد نكون غير مهيئين للتلقي لدى قرع الباب، وإما لعدم وجود أحد في الداخل.

□ كل إنسان يمر في لحظات خاطفة تنكشف له خلالها بعض الأمور الغامضة التي فكَّر فيها ملياً، من قبل، من دون أن يقُدَّ لها قميصاً، هذه اللحظات يسميها البعض لحظـات الصفـاء الذهني، او الصفـاء النفسي، وأعتقـد أن اللقـاء الحميم بين الشـاعـر والقارىء يتحقق عندما ينجح الشاعر بإيصال أشياء لا يمكن إيصالها إلى الآخرين إلا بواسطة الشعر. ويحضرني، على هذا الصعيد، قول «لروجيه كايوا» ورد في كتابه «فن الشعر» جاء فيه: «لا أزعم بأني أذعـت أمـوراً كـان مـن المستحيـل معـرفتهـا، إنما كشفت الحجاب عن العلم الأوسع انتشاراً، والذي لا يمكن لأي إنسان إلا آن يعرفه، منذ أن يفتح عينيه للنور، ولا ينساه إلا بالموت، ولكنه عندما يجده في أشعاري، يعتقد بأنني أبثه سراً هاماً كان يشعر دائماً بالتعاسة لجهله به».

ألا ترى أن القول لروجيه كايوا (Roger Caillois) يلتقي مع ما قلته عن «الفترات المنفتحة»؟

ـ بكل تأكيد. وأضيف على ذلك أن الشاعر يستمع من حين إلى آخر، وبصورة غامضة، إلى حـديـث الأشيـاء، أحيـانـاً دون قصـد، ولكـن أذنـه الداخليـة، أو سمعه الداخلي، يسجل تلك الأحاديث دون أن يتـذكـر الوقـت أو المنـاسبـة. وهنـا أقص عليك قصة طريفة للشاعر الهندي «طاغور» ذات علاقة بهذا الموضوع، ومفادها أن فقيـراً هندياً أمضى حياته يبحث عن «الحجر السحري» الذي يحول جميع المعادن إلى ذهب، وراح يتجول من مكان إلى آخر يجمع الحجارة ويختار بعضها ثم يضع ما يختاره في زنار عريض من النحاس، ربطه حول وسطه، بعد أن يحك الحجر بالنحاس، واستمر في بحثه سنوات طويلة حتى اجتمع لديه عدد كبير من

الحجارة، وذات يوم فوجىء بأن الزنار النحاسي قد تحول إلى ذهب، ولكن بفعل أي حجر، وفي اي وقت، وفي اي مكان، لم يتمكن من التحديد. وكذلك الشاعر، فهو أيضاً ذلك الباحث عن « الحجر السحري »، وكثيراً ما يرى « ذهباً » دون أن يدري كيف حدث ذلك. والقارىء، عندما يفتح ديوان شعر، هو في وضع من يسعى إلى تحويل « نحاس » الأيام إلى « ذهب الوجود » فأحياناً يكون الحجر السحري بحوزته فيرى الذهب، وأحياناً لا يجد ذلك الحجر فيبقى النحاس نحاساً.

□ أعتقد أن ما ذكرته يوضح، إلى حد بعيد، مسألة الغموض في الشعر. إن الشاعر، إذا بدا للبعض بأنه يغوص في الظلمة، فذلك لأنه يبحث عن الضوء في حشا الظلمة، فالغموض، إذن، هو ظاهرة طبيعية، كما سبق وقلت. وأذكر على هذا الصعيد ما قاله الحسين الآمدي (توفي ٣٧٠ هـ) عن أبي تمام في كتابه « الموازنة بين أبي تمام والبحتري »: « وصار كثير مما أتى (أبو تمام) به من المعاني لا يُعرف، ولا يعلم غرضه إلا مع الكد، والفكر، وطول التأمل. ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس.. »، وما يهمنا في هذا القول الجملة الأخيرة « .. ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس ». فكأننا بالناقد العربي قد اكتشف، قبل ألف عام، جانباً مهماً من طبيعة العلاقة بين الشاعر وقارئه ربما عن غير قصد منه.

- إن تعبير الآمدي تعبير دقيق للغاية. وأنا، شخصياً أتبنى عبارته عن الظن والحدس، لانها تنطبق على الشعراء الذين أفضلهم، أي الشعراء غير العقلانيين، الشعراء الذين يخترقون عالم العقل لبلوغ ما يرونه هم « عقلاً » عند الإنسان، ففي الإنسان الله، وفيه الكينونة، وفيه كنوز لا حصر لها... وذلك ناتج إما عن تاريخ الإنسان نفسه، وإما عن تاريخ الإنسانية بكاملها، كما قلنا من قبل. فالشعراء يرون في العقل حاجزاً بينهم وبين الكائن؛ ويسعون إلى تحطيم هذا الحاجز لبلوغ المعنى البدائي للأشياء. وما قاله الآمدي في القرن العاشر الميلادي يقوله، في عصرنا، وبالكلمات ذاتها الشاعر الفرنسي « بول فاليري » (Paul Valéry): « إن الشعر، هو ما يربط بين الفعل وبين التصور أو التخيل ». إذن فإن لكل قارىء الحق في أن « ينشىء » قصيدته. فلو أخذنا مثلاً قصيدة « المقبرة البحرية » (Le Cimetière Marin)

لفـاليري نفســه ، فـإني ، شخصيـاً ، أعتبرهـا مـن أجمل القصـائـد ، ولا أجـد فيها أي غموض ، بينما كانت غامضة جداً ، بنظر قرائها ، لدى صدورها ، وقد كتب الكثيرون من القراء للشاعر ليقولوا له ما الذي فهموه من قصيدته .

▫ هذا يعيدنا إلى أمر على قدر من الأهمية، وأعني به نظرة نقاد الشعر العرب القدامى إلى الشعر العربي حيث نراهم يولون جلّ اهتمامهم القواعد البلاغية في الدرجة الأولى، وبالنسبة لرأي الآمدي في شعر أبي تمام أود أن أوضح أن ذلك الرأي يعبر عن انتقاص الآمدي من شعر أبي تمام، لا عن الإعجاب به، وهناك شاهد شعري يبين لنا اختلاف النظرة، بين قارىء وآخر، إلى نص شعري واحد، يقول أحد الشعراء :

ولما قضينـا مـن مِنـىً كـل حـاجـةٍ	ومسَّح بـالأركـان مـن هـو مـاسـحُ
وشُدّت على حُـدْبِ المهـارَى رحـالُنـا	ولم ينظـر الغـادي الذي هـو رائـحُ
أخـذنـا بـأطـراف الأحـاديـث بيننـا	وسـالـت بـاعنـاقِ المطـيِّ الأبـاطـح

يقول ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » عن هده الأبيات: « هذه الألفاظ، كما ترى، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منىً واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا بالحديث وسارت المطي في الأباطح . . »، « فهو ضرب من الشعر حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى . » .

أما عبد القاهر الجرجاني فله رأي مختلف تماماً، خاصة في الشطرالثاني من البيت الثالث « وسالت بأعناق المطيّ الأباطح » ، نجده في كتابه « دلائل الإعجاز » فهل تعتبر أن ما طرأ على الشعر العربي ابتداء من منتصف هذا القرن، القرن العشرين، هو بمثابة تدمير، او لنقل تحرر، من تلك المقاييس البلاغية، فضلاً عن الأوزان الخليلية، التي تقيد الشاعر وتمنعه من التحليق أو من اقتناص تلك اللحظات العابرة؟

ـ لقد قرأت الكثير من الشعر العربي، قديمه وحديثه، وإني أعتبر هذا الشعر، في جوهره، مرتبطاً ببلاغة اللغة ربما أكثر من أي شعر آخر. وكان همّ الشاعـر العـربي أن يخلق عند القارىء او المستمع ببراعته في استعمال اللغة، مفردات وتراكيب. ومن هذا المنطلق نستطيع القول إن التصور العربي القديم للشعر قريب من التصور البنيوي

(structural) الذي أتت به النظريات الحديثة، أي إعطاء اللغة الأهمية القصوى في العملية الشعرية. وأنا من القائلين بأن الشعر لغة ومسعى في آن معاً، لأننا إذا قلنا إن الشعر لغة فقط نكون قد أجبنا نصف إجابة على السؤال، وإذا قلنا أنه مسعى فقط نكون أيضاً قد أجبنا نصف إجابة. فهناك، في الشعر، التجربة العاطفية والبنية اللغوية في وقت واحد شرط ألاَّ تطغى إحداهما على الأخرى. ويجب أن نشير إلى قراءة الشعر، سواء الشعر العربي أم غيره، يمكن أن تتغير بين عصر وآخر فهناك قصائد كانت تعتبر، في حينها، قصائد مثالية، فإذا بها تتغير في وقت لاحق مع تغير المفاهيم والمعايير والمدلولات، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على جميع أنواع الإبداع. فعلى صعيد الفن المعماري مثلاً. نجد أن الأذواق، في أوروبا، قد تحولت، بصورة عامة، من الاعجاب بالفن الغوطي (L'art gothique) القائم على الاهتمام بالزخرفة في المباني والمعابد، إلى الإعجاب بالفن الروماني القوي في عمارته، والقاسي في زخرفته. والعلاقة بين الفن الغوطي والفن الروماني، في الغرب، نجد مثيلاً لها في العلاقة بين الفن العربي والفن التركي في بناء المساجد. فالمسجد التركي أو العثماني يتميّز بأناقة عمارته ومآذنه المشوقة الساحقة، أما المسجد العربي، وإن كان أقل أناقة إلا أنه أقوى تعبيراً، فلأنه ليس مرتبطاً بالجمال الخارجي بل بالجمال الداخلي وتقتصر زينته الخارجية في بناء جدرانه على استعمال الحجارة البيضاء والحجارة السوداء ويرمز البياض والسواد إلى الليل والنهار أي للزمن المتغير على سطح الوجود، والذين ينتبهون إلى هذه الظاهرة قليلون جداً. وفي الإسلام معانٍ عميقة جداً أرجو ألا نكون قد نسيناها... كالعمامة التي يحملها رجال الدين على رؤوسهم أو المئزر الذي يأتزر به الحجاج.. فالعمامة ما هي، في الواقع، سوى الكفن الذي يحمله المؤمن باستمرار لكي يذكر الموت الآتي في كل لحظة.

□ لا شك بأن الإسلام غني بالمعاني الجليلة.. ولكني أخشى تحميل بعض الكلمات فوق طاقتها التعبيرية. بالنسبة مثلاً للحجارة البيضاء والسوداء في بناء بعض المساجد، ذلك أن بعض المناطق لا تتوفر فيها سوى حجارة سوداء، لاعتبارات جيولوجية، فالمساجد أو الأبنية السكنية، كانت تبنى بالحجارة السوداء حكماً، وكان بعض الموسرين يأتون بحجارة بيضاء ليزينوا بها واجهات المنازل، أو الجوامع. ومن الشواهد التاريخية والأدبية على ذلك ما جاءنا في شعر الأعشى عن قصر السموأل بن عادياء اليهودي بتيماء في شبه

الجزيرة العربية، فقد سمي ذلك القصر بالأبلق الفرد، والأبلق من البلق، والبلق سواد وبياض، لأن السموأل زين حجارته السوداء بعدد من الحجارة البيضاء. يقول الأعشى:

بـالأبلـقِ الفـردِ مـــن تيماءَ منــزِلُــهُ   حِصـــنٌ حصينٌ وجــارٌ غيرُ غَـــدّارِ

أما بالنسبة للعِمامة، أعتقد أن ما أشرت إليه من ارتباط معناها بالموت، أو بأنها الكفن الذي يحمله رجل الدين أو الرجل المؤمن ليتذكر الموت باستمرار هو معنى مستحدث، لأن العمامة هي، عند العرب الجاهليين، مجرد غطاء للرأس، ومن أقوالهم: تيجان العرب العمائم، فكما كان يقال عند الفرس تُوِّج (من التاج) كان يقال عند العرب عُمِّمَ (من العمامة)، والعرب تقول للرجل إذا سُوِّد، أي أصبح سيد قومه: عُمِّمَ، وكانوا إذا سوّدوا رجلاً عليهم عمّموه عمامة حمراء..

ـ سأعطيك برهاناً لغوياً على معنى العمامة، إن العمامة، في اللغة الفرنسية، هي turban، وهذه اللفظة الفرنسية مأخوذة عن اللغة التركية تربان وهي مشتقة من التراب، فاللفظة تربط إذن بين العمامة في معناها التركي وبين التراب وفي ذلك برهان على العلاقة بين العمامة، وبين التفكير المستمر بالموت، أو بين معناها والمعنى الكفني.

▫ هذا يؤكد ما ذهبت إليه بأن هذا المعنى للعمامة معنى مستحدث، ومدلول اللفظة العربية يجب أن يؤخذ من المصادر اللغوية العربية.

ـ نحن في حوار مفتوح نطل فيه معاً على شتى الموضوعات اللغوية والشعرية والتاريخية والحضارية.. أنت وأنا نتجول على شفير الهاوية (في اللغة العربية يقال «أنا وأنت» على العكس مما هو الأمر في سائر اللغات؛ وأظن أن في ذلك دليلاً على الأنانية) وفي تجوالنا على شفير الهاوية نسير على دروب الشعر، واللغة، والحياة، والموت..

إن لكل لغة خصائصها التركيبية والأساسية، وتعابيرها العفوية، وفضلاً عن تقديم «الأنا» في اللغة العربية دائماً، هناك، على صعيد الأفعال، ما يدل على طبيعة الشعب وميوله واهوائه، فأول ما يتعلمه الطفل الفرنسي من الأفعال مثلاً نجد فعل «أحب» أنا أحب، أنت تحب، هو يحب.. «J'aime, tu aimes, il aime» وفي

الانكليزية نجد فعل التملك: I have, you have, he has وهذا يدل على ارتباط الضمير الانكليزي بالهيمنة على العالم. أما في اللغة العربية فأول ما يتعمله التلميذ جملة: ضرب زيد عمرواً.

□ لنبتعد قليلاً عن الهاوية، ولنعد إلى صلاح ستيتيه الشاعر. لقد قلت بأنك تلقيت، أول ما تلقيت، تلك الموجة الجديدة من الشعر الفرنسي التي أعقبت الحرب العالمة الثانية، وكان لتلك الموجة تأثير كبير على شاعريتك، وفضلاً عن تلك الموجة هناك، في الشعر الفرنسي، كما نعرف عن سلسلة المدارس الشعرية.. الكلاسيكية، والرومانطيقية والبرناسية، والرمزية، والدادائية، والسوريالية، والواقعية الاشتراكية. فإني أسألك كيف كان موقف صلاح ستيتيه الذي جمع بين الحضارتين الاسلامية والأوروبية، في ثقافته الخاصة، من تلك المدارس، وماذا كان تأثيرها، أو تأثير بعضها، في شاعريته؟

- الحقيقة إنني لم أنظر إلى الشعراء من منطلق انتمائهم إلى هذه المدرسة أو تلك. وقد عشت فترة في جوار السوريالية. ولا أظن أن هناك شاعراً حديثاً، أو فناناً، أو كاتباً، لم يتأثر، بصورة أو بأخرى، بالسوريالية. وقد دعت السوريالية، خصوصاً، إلى الحرية، وسعت إلى تحطيم جميع الحواجز الموجودة بين الإنسان وذاته، أي تحطيم الحواجز العقلانية وصولاً إلى تفجير قوى العقل الباطن. كما سعت إلى تفجير المجتمع بتفجير العلاقة بين الإنسان والإنسان الآخر، وبين الرجل والمرأة عن طريق تحرير العلاقة الجنسية إلى حد ما، ولبلوغ تلك الأهداف عملت السوريالية على تحرير اللغة، وتحرير الصورة الشعرية. فالصورة الشعرية كانت مرتبطة، من قبل، بشيء من المنطق، فحررتها السوريالية من هذا الارتباط أي الخضوع للمنطق.

وقد اهتم السورياليون بآثار عدد من الشعراء الذين سبقوهم، مثل لوتريمون (Lautréamont) في القرن التاسع عشر، وأحيوا ذكرهم باعتبارهم آباء السوريالية. يقول لوتريمون في مجموعة له من الشعر المنثور بعنوان: «أغنيات مالدورور» (Les Chants de Maldoror)

«جميلة كالصدفة على غير موعد، أو دون انتظار أو توقع، بين مظلة وماكينة

خياطة فوق طاولة للشغل..»

طبعاً، ليس هناك أي علاقة تربط بين أجزاء هذه الصورة الشعرية. ويرى أندريه بريتون وزملاؤه السورياليون أن الصورة الشعرية ينبغي أن تكون صورة متفجرة، صورة مدمرة للكون، وهي تسعى إلى التقريب بين عناصر متباعدة، وبعيدة عن عناصر الوجودالخاضعة للمنطق. وهذه العناصر، على الرغم من تباعد معانيها الظاهرة، يتمكن الشاعر من الولوج إلى بعدها الغامض ويعمل على توضيحه.

□ رفْضُ السورياليين للمنطق يذكرني بأبيات للبحتري يرد فيها على منتقدي شعره الذين عابوا عليه ابتعاده عن المنطق، وعن فلسفةِ الشعر، وميله إلى السهولة واللمْحِ. يقول البحتري:

كلفتمونا حدود منطقكم	في الشعر يغني عن صدقه كذبُهْ
والشعر لَمْحٌ تكفي إشارتُه	وليس بالهذر طُوِّلت خُطَبُهْ

فالبحتري يقصد «بالكذب في الشعر» هذه الصور العفوية والمخالفة للواقع والمنطق الجماعي المألوف

ـ طبعاً، يعرف البحتري جيداً ما الذي يقصده بقوله، وهناك كاتب فرنسي بارز، قرض الشعر، ولكنه لم يكن، في نظري، شاعراً، هو «جان كوكتو» (Jean Cocteau)، يقول: «أنا كذبة تقول الحقيقة دائماً» وهذا القول يشبه قول البحتري، فالشاعران يرفضان الحقيقة الاجتماعية التي يلتقي الناس حولها. وهنا نعود، مرة أخرى، إلى النقطة الأساسية التي أشرنا إليها مراراً في حوارنا. وهي الفارق بين الحقيقة الجماعية أو الاجتماعية، والحقيقة الفردية. المغامر الخلاق والخلاق الذي يسعى إلى الحقيقة المطلقة يعتبر الحقيقة الاجتماعية «الأكذوبة الكبرى»، والمجتمع، بدوره يعتبر ما يسعى إليه الشاعر، كذبة أيضاً، لأنها لا تتلاءم مع الحقيقة الاجتماعية السائدة.

□ نترك المزدوجين مفتوحين لكي نذّكر، على هذا الصعيد، بما جاء في القرآن الكريم، وهو قوله تعالى في سورة «الشعراء»: «هل أنبِّئُكم على من تنزَّلُ الشياطين،

تنزّلُ على كلِّ أفّاك أثيم، يُلْقون السَمْعَ واكثرهم كاذبون، والشعراءُ يتبعُهُمْ الغاوون، أَلَمْ ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون»

فتشبيه «لوتريمون» لمعشوقته «بالصدفة غير المتوقعة» يبدو تشبيهاً جميلاً ولكن ما هي العلاقة بين «هذه الصدفة» وبين «المظلة»، وماكينة الخياطة فوق طاولة للشغل؟

ـ صورة «لوتريمون» حالة استثنائية جداً، والشاعر، كما أرى شخصياً، ليس من يتعرض للاستثنائيات، وانما هو من يربط بين الاستثنائيات، ثم يربط الاستثنائيات بالاساسيات لكي تكوّن جميعاً «المعنى الثاني»، و«اللغة الثانية»، و«الكون الثاني»، وقوله سبحانه هو إشارة لهذا المسعى لدى الشاعر..

□ لنغلق المزدوجين، ونستأنف الحديث عن التيارات الشعرية الغربية التي تركت بصماتها على شاعريتك، سواء انتميت إلى أحد تلك التيارات، أو بعضها، أو كلها أم لا.

ـ أكرر ما سبق وقلته، وهو أنني لم أنظر إلى الشعر، لا في الماضي ولا في الحاضر، من منطلق المدارس، وإنما أنظر إلى المدارس من منطلق الشعراء، هناك شعراء كبار يتتلمذ عليهم عدد من الشعراء الجدد الذين يكوّنون، هم، تياراً شعرياً، أو مدرسة شعرية معينة فالشاعر ليس مدرساً، ولا واعظاً. ففي اللغة العربية، هناك بعض الشعراء المبدعين، كالمتنبي مثلاً، تأثر بهم عدد كبير من الشعراء واعتبروهم «رواداً». إن الشاعر الكبير، في نظري، هو شاعر هائم؟ وإنسان فرد، ينجذب إليه عدد من الشعراء، ويسعون إلى ربط مصيرهم الشعري بمصيره، فيتبنون ما يفهمون من نظرياته الشعرية، أو من رواسب انجازاته الشعرية، وهؤلاء هم الذين يكونون هذه المدرسة الشعرية أو تلك. وهذا ما حصل للسوريالية، في صورة خاصة».

□ وغير السوريالية..

ـ هناك مجموعة من الشعراء الفرنسيين ابتدأوا بكتابة الشعر في الخمسينات، منهم «اندريه دو بوشيه» (André Du Bouchet)، و«جاك دوبان» (Jacques Dupin)، و«إدوار غليسان» (Edouard Glissant) وهؤلاء تأثروا بالسوريالية، كما تأثروا

بشخصيات لم تنتم أصلاً إلى السوريالية وإنما لامست السوريالية واهتمت بما وفرته من تلك الأجواء المحررة للفكر وللشعر، في الربع الثاني من القرن العشرين، من هؤلاء « رينيه شار » (René Char) و « بيار ريفردي » (Pierre Reverdy) وسواهما من الذين كانوا بمثابة « آباء » لمجموعة من الشعراء جاؤوا بعدهم، وكانوا على علاقة وثيقة في ما بينهم دون أن يكوّنوا مدرسة شعرية معينة، وينشرون انتاجهم في مجلة « لي فيمير » (L'Ephémère) التي سبق وتحدثنا عنها، وكانت هذه المجلة ملتقى لشعراء وفنانين جدد يجمعهم ما يشبه الرابطة وتوقفت مجلة (L'Ephémère) بعد عشر سنوات من صدورها، وتحولت إلى مجلة جديدة تدعى « آرجيل » (Argile) سارت على نهج المجلة السابقة تماماً. واستمر كل شاعر من هذه المجموعة في السير على طريقه الشعري الخاص به، واعتبر نفسي، كشاعر يكتب باللغة الفرنسية، قريباً من هذه المجموعة، دون أن أكون مرتبطاً بمدرسة شعرية معينة. وهناك شعراء غربيون، غير فرنسيين، ارتبطوا مع هذه المجموعة الفرنسية بروابط السعي المشترك مع احتفاظ كل واحد منهم بفرادته ونهجه الشعري الخاص به، من هؤلاء الشعراء، غير الفرنسيين، الذين تركوا تأثيراً على أعضاء المجموعة، أذكر الشاعر باللغة الألمانية، « بول سيلان » (Paul Celan) والشاعر اليوناني « أليتيس » (Elytis)، وعدداً من الشعراء الانكلوسكسون منهم « دايفيد غاسكوين » (David Gascoyne) وغيره، ولا أود الخوض في التفاصيل، بل اكتفي بالقول إن الشعر قد يغدو مسيرة شخصية أو فردية حين يفقد تأثيره على المجتمع، وأكاد أرى الوضع في الوطن العربي يشبه في وجه ما الوضع العام للشعر في المدارس الغربية حيث ظهر بعض الشعراء العرب المجيدين في فترات زمنية متعاقبة، وأصبح لهم اتباع بين الشعراء الجدد الذين تأثروا بأسلوبهم، فكانت لنا مدرسة « أبولو »، والمدرسة التجريبية، والمدرسة التموزية.. وأخيراً نشأت مدرسة « شعر » نسبة إلى مجلة شعر اللبنانية، وقد سعى المنتسبون إلى هاتين المدرستين الأخيرتين المتقاربتين على آثاره لبعض الموضوعات الفلسفية والاجتماعية والثقافية والشعرية بدافع الرغبة في هدم التقاليد المتوارثة وتحطيم الجدران التي أقامتها الأجيال المتعاقبة فكان أمراً بالغ الصعوبة والتقنية.

ومن هنا انبثقت الحاجة الماسة للقيام بجهد جماعي، فكان كل شاعر يجمع من حوله

عدداً من قرائه ليتمكنوا معاً من هدم الاسوار وإزاحة الحواجز. للاتصال المباشر بالجماهير في الهواء الطلق.

ولكن الذي حدث هو أن كل شاعر من هؤلاء ما كاد يتحرر من هذه القيود حتى عاد إلى نهجه الخاص، والتي عدوا فيما بينهم، هكذا تلاشت حركة «تموز» ثم لحقت بها حركة «شعر» بعد أن حققت كل منها غايتها في بلوغ أهدافها.

□ يجدر بنا أن نتوقف قليلاً عند هذا الموضوع في حوارنا، نظراً لأهميته أولاً، ثم لما أثاره ويثيره من جدل بين الشعراء وبين سائر المثقفين في عالمنا العربي.
لقد بدأت القصيدة العربية الجديدة بالظهور في منتصف القرن العشرين، وتحديداً بعد الحرب العالمية الثانية، وانطلقت تدعم مواقعها بالمحاولات الجادة كما حدث لعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وأدونيس وبدر شاكر السياب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسواهم. وهكذا سمى عبد الوهاب البياتي ديوانه الأول «أباريق مهشمة» ويرمز بكلمة «أباريق» إلى أوزان الشعر العربي التقليدي التي اكتشفها وضبط تفاعليها الخليل بن أحمد في العصر العباسي الأول..

ـ .. لكل حركة شعرية، أو مدرسة شعرية ـ، رموز أساسية. في الشعر العربي المعاصر، هناك «تموز» وهو الاله الذي يُضحى به لكي يروي بدمه الأرض فيعود إليها خصبها من جديد، وهذا ما عناه الشاعر علي أحمد سعيد عندما اختار لنفسه اسم «أدونيس»، وما يرمز إليه هذا الاسم في الحضارة الفينيقية الكنعانية. كذلك بالنسبة للشعر العربي الحديث نجد أن هناك موضوعاً أساسياً استاثر باهتمام رواد الحداثة، وهو «موت الاله» أو التضحية به لتنتعش بدمه حياة جديدة. ولا يخفى ما لذلك من علاقة باوضاع الحضارة العربية ـ الاسلامية التي حاول هؤلاء الشعراء، كسر ما يمكن كسره من قيودها أملاً في بلوغ عوالم جديدة ولا أقول تدميرها أو التحرر وتحقيق انجازات جديدة، تنبع من الداخل.. واعتذر عن مقاطعتك.

□ هذا ما كنت أنوي الوصول إليه.. «تنبع من الداخل». فبعد النجاح النسبي الذي حققه أولئك الرواد الذين اتيت على ذكر بعضهم. وبعد الترحيب الذي لقيته محاولاتهم من القارىء العربي، الراغب أيضاً، في التخلص «من شكليات القصيدة

القديمة وأعراضها «وجدت مجلة «شعر»، آنذاك، آن من صالحها تبني هذا الاتجاه، أولاً، ثم بعد ذلك تقديم اتجاهها الخاص من فوق الأرض التي ستكسبها بتبنيها إياه. فلم تسفر المجلة عن وجهها الحقيقي الراغب في تمييع وجدان القارىء العربي إلا بعد فترة من صدورها..» كما يقول الناقد صبري حافظ في مجلة «الآداب»[1]. ويضيف صبري حافظ قوله: «بعد ذلك يبرز سؤال.؛ هل لهذه المحاولة أي جذور تراثية في ادبنا العربي؟.. يجيب الناقد لا.. إذن فمن أي المناهل ترتوي؟!.. يجيب انسي الحاج في مقدمة «لن» بان لها جذوراً في نشيد الانشاد وفي الانتاج المشابه للشعر الفرنسي المعاصر عند سان جون بيرس وهنري ليشو وانتونان ارتو.. ويؤكد بشكل هستيري على عظمة هذا الشكل عند ارتو.. وإذا ما اضفنا ان ارتو قد قضى معظم سنوات حياته في مصح علاج المدمنين في محاولة يائسة للاستشفاء من ادمانه الفظيع للمخدرات التي مزقت حياته.. استطعنا ان نقع على سر اعجاب انسي الحاج به وبهذيانه.. وإذا اضفنا إلى هذه الظاهرة نوعية الحضارة الفرنسية المتحضرة لاستطعنا ان نعثر على تحليل ملائم للجوء هنري ميشو وانتونان أرتو إلى هذا الشكل الذي حطم تقاليد الشعر الفرنسي ودمرها. أما السبب الذي جعل كتاباً من الشرق تعاني مجتمعاتهم من التخلف الحضاري المرير يلجأون إلى هذا الشكل الغريب فلن نعثر عليه في التحليل الموضوعي للظروف الحضارية العامة بقدر عثورنا عليه في التحليل الذاتي لطبيعة تكون هؤلاء الشعراء ولتاريخ تسكعهم الطويل على أرصفة الحضارة الأوروبية المحتضرة. فليس للمحاولة التي يقومون بها أي جذور تراثية في تاريخ الكلمة العربية، كما انها مبتورة الصلة بحركة الشعر الحديث التي شقت طريقها إلى الواقع العربي بفضل المحاولات الرائدة للسياب ونازك وادونيس والحاوي والبياتي وعبد الصبور ودعمت وجودها من خلال العطاء الخصب لحجازي ومطر وابو سنه وجيلي ونجيب سرور وفواز عيد وكمال عمار وغيرهم.. ذلك لأن هذه الحركة من اكثر الحركات جدية وعمقاً في تاريخ الشعر العربي ومن اعمق محاولاته لتحقيق التزاوج بين الايقاع والمعنى وروح العصر ضمن اطار الموسيقى الشعرية والحس التذوقي للقارىء العربي. وهي في جوهرها حركة بناء شعري لا حركة هدم وتدمير كحركة قصيدة النثر التي تنقض بمعاولها على كل اساسيات الشعر وتخرج تماماً عن نطاقه».

وإذ كنا لا نوافق الكاتب على جميع الاحكام التي أوردها في مقالته إلا أننا نشير، في هذا السياق، إلى أن التطور الذي عرفه الشعر في الغرب، وفي فرنسا خصوصاً، قد رافق

(١) العدد ٣ (آذار عام ١٩٦٦) ـ عدد ممتاز خاص بالشعر العربي الحديث.

التطور الذي عرفته المجتمعات الغربية في المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية والعلمية، وحتى الجنسية. فهو إذن تطور طبيعي تحقق في مسار طبيعي عام، بصرف النظر عن رأينا، الإيجابي او السلبي، في طبيعة هذا التطور وأشكاله، فمن الخطأ، في تصورنا، بل في التصور المنطقي السليم، نقل تجارب الآخرين، في الشعر وفي غير الشعر، ومحاولة فرضها على مجتمعات غير مهيأة لها أصلاً. واعتقد أن هذا السعي قد أضر، إلى حد بعيد، أو أعاق نمو الحركة التجديدية الرائدة التي قام بها شعراؤنا الطليعيون في الخمسينات والستينات من هذا القرن.

ـ يمكننا القول إن هذا ما حدث بالضبط للشعراء غير التابعين من الذين تأثروا أكثر مما يلزم بالشعر الأجنبي، بل هناك شعراء عرب كبار أخذوا من الشعر الغربي صوراً ورموزاً ومعاني وأدخلوها إلى اللغة العربية دون أن تكون اللغة العربية، أو الرغبة بالتغيير، أو المخيلة العربية مهيأة من الداخل لاستقبال تلك الصور أو تلك المعاني، خاصة وأن الشعر العربي قد مر في فترة جمود طويلة استمرت بضع مئات من السنين، كان الشعر خلالها شعر مناسبات، أو شعراً لفظياً بهلوانياً. وعندما انهارت الجدران، وخرج الشاعر العربي إلى الهواء الطلق، في منتصف هذا القرن، يمكن أن يقال بأنه سكر بما وجده حوله، وراح يعبُّ من تلك الحرية المتوفرة في الشعر الأجنبي دون أن يميز بين الصالح والطالح، أو حتى بين الصالح والأكثر صلاحاً، وأعني بالأكثر صلاحاً ما يُمكن أن تُلقَّح به المخيلة العربية، أو اللغة العربية، دون أن يكون هناك تناقض بين ما أتى به الشاعر من الخارج، وبين ما في الداخل من درر، فيأتي الإنجاز الجديد قابلاً للحياة. فهناك عدد من شعرائنا الكبار أتوا، على هذا الصعيد، بقصائد سريعة العطب وغير قادرة على الصمود طويلاً، وهذه القصائد، وإن كانت لشعراء كبار، سيقضي عليها الزمن، ولا يبقى، في النهاية، من الشعر العربي الحديث، ألا ما ينسجم مع ما أسميه عبقرية اللغة، وعفوية الحضارة.

□ بالنسبة لإشارتك إلى انبهار عدد من شعرائنا المجددين بأجواء الحرية المتوفرة في المجتمعات الغربية، لاحظت، خلال مرافقتي لمسار الشعر العربي منذ منتصف الخمسينات، أن بعض أولئك الشعراء لم يكن ليجد حرجاً في ترجمة أبيات من قصائد أجنبية وتضمينها قصائده «الجديدة». يقول فرلين مثلاً:

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville

(تبكي السماء في قلبي
كما تمطر فوق المدينة)

فيأخذ عبد الوهاب البياتي هذا المعنى، ويصوغه في إحدى قصائده على النحو التالي:

تمطر في قلبي،
وفي مدينتي، السماء

وما أخذه شعراء « تموز » عن أليوت، وعزرا باوند وغيرهما، من معان ومن صور شعرية يصعب إحصاؤه. أهذا تأثر فقط أم هي سرقات تنبيء عنها بصمات الأصابع؟

ـ ولو أخذنا أدونيس مثلاً في ديوانه « تحولات الليل والنهار » نراه شديد التأثر بالشاعر الفرنسي « بونفوا » (Bonnefoy) ويستخدم رموزه الشعرية، فيضع الكلمة ـ الرمز عنواناً ثم تأتي القصيدة: الحجر ـ الشجرة ـ الصمت.. وهذا جديد تماماً في اللغة العربية. ومن كان شاعراً ملهماً مثل أدونيس لا يكون مضطراً إلى هذا التقليد. وإذا كنت أذكر أدونيس بالاسم فلأنه صديق قديم لي، وكنت من أوائل المهتمين بقراءة شعره وبترجمته إلى اللغة الفرنسية، يوم كان أدونيس يجهل اللغة الفرنسية، أو يكاد يجهلها جهلاً تاماً. ولأدونيس قابلية شعرية جامحة، وجهازاً هضمياً قوياً، يشبه جهاز فكتور هوغو الذي يضرب به المثل في قوة الهضم، إذ كان يلتهم البرتقالة بقشرتها. أما أدونيس فإنه، يحسن انتقاء الأفكار ليدخلها في شعره، وفي كتاباته النثرية بدافع من رغبته في هدم جدار الصمت في العالم العربي، وهدم هذا الجدار هو واجب أساسي بنظر أدونيس لكي ترتفع الأصوات عالياً. وأدونيس، فضلاً عن ذلك، يملك إمكانيات خطابية، فعندما يرى أن هناك مناسبة خطابية يأتي بقصيدة خطابية ملائمة،. وهو، عندما يعود إلى ذاته، شاعر سري أتى بأجمل القصائد السرية في اللغة العربية خاصة في ديوانه « أغاني مهيار الدمشقي »، وهذا الديوان، في نظري، أفضل دواوين أدونيس لما يثيره في نفس القارىء من إحساس بسرية الوجود، بسرية الكلمة، وبسرية النور.. وما تحمله تلك السرية من نعاس. وهنا نعود إلى ما أوردته

من قول للآمدي من أن بعض الشعر « لا يدرك إلا بالظن والحدس ». ففي « أغاني مهيار الدمشقي »، وفي سائر القصائد المنبثقة من هذا الينبوع في شعر أدونيس نرى الشاعر موفقاً إلى أقصى حد. وإن العنصر البارز في شاعرية أدونيس، هو، في اعتقادي، نبوغه وفهمه لأسرار الشعر. هناك ما يمكننا تسميته « بالباطنية الأدونيسية ». وهناك باطنية شعرية مماثلة عند شاعر عربي آخر قمت بترجمة شعره إلى الفرنسية، هو بدر شاكر السياب إذن فإن لكل شاعر كبير سره العميق، وهذا السر هو، من دون شك، المنطلق الأساسي لتعبيره الشعري، وما من شاعر كبير إلا ويمكننا أن نقول فيه ما يقال عن رجل الدين: « حفظ الله سره ».

□ لم أقصد بملاحظتي شاعراً بعينه، وإنما أرى الأمر يتعلق بواقعنا الشعري المعاصر برمته. فلو أخذنا شعر المتنبي مثلاً لوجدنا أن شاعرنا الكبير كان واسع الإطلاع على التيارات المذهبية والفكرية، الاسلامية وغير الاسلامية، في عصره، وقد تأثر بعمق بتلك التيارات وتمثلها تمثلاً كاملاً فانعكست بوضوح في شعره. والانفتاح على الآخرين، في مجالات الابداع، وفي شتى المجالات الفكرية، ظاهرة طبيعية وضرورية. وإنما الانفتاح على الآخر شيء، وأن تأخذ عن ذلك الآخر تجاربه الإبداعية، على نحو تعسفي، كما تحاول فرضها على واقعك، شيء مختلف جداً. وهذا الأمر لا يقتصر على الشعر فقط بل نجده في سائر الفنون الأدبية. وفي الصفحات المخصصة للثقافة في صحفنا السياسية اليومية نجد أن بعض حملة الأقلام يأخذون فقرات كاملة، أو أفكاراً معينة، من الكتب الصادرة بلغات أجنبية، فيترجمونها ويدرجونها في سياق مقالاتهم.

ـ التفاعل، والتأثر المتبادل بين الثقافات المختلفة، أمر طبيعي كما قلت، إنما النقل من لغة إلى لغة، دون الإشارة للمصدر أو للمصب فذلك يشكل جريمة مزدوجة، لأن فيه افتئاتاً على المصدر واحتقاراً للمصب. وأظن أن الشخصيات الضعيفة هي التي ترضى لنفسها أن تتعامل مع الإبداع الانساني على هذا النحو القائم على الغش. وهناك شخصيات أدبية أيضاً سمحت لنفسها أن تأخذ من غيرها أقوالاً أو أفكاراً ثم تدخلها في شعرها أو في نثرها على نحو ذكي بارع. ونجد في الأدب الفرنسي المعاصر أن الشاعر والروائي الشهير « بيار جان جوف » (Pierre Jean Jouve) قد أدرج في أفضل رواية له. وهي « بولينا » ثلاث صفحات كاملة من

كتاب « الحوليات الإيطالية » لستندال، دون ذكر للمصدر. ولكنه نوع من « التطعيم » لجأ إليه « بيار جان جوف » لأنه كاتب عظيم، ولم يجد حرجاً في استعارة ثلاث صفحات من كاتب عظيم آخر هو ستندال.

□ وماذا كان موقف النقاد؟

ـ لم ينتبهوا إلى ذلك لبراعة « بيار جان جوف » في دمج النص المستعار في سياق روايته، لدرجة أنه لو قرأ أحدهم تلك الصفحات في كتاب « ستندال » بعد قراءتها في رواية « بولينا » لظن، أن الأول هو الذي استعار من الثاني. لولا الفارق الزمني

□ **النقاد العرب كانوا يقظين، إلى حد بعيد، تجاه هذا الأمر، ومنهم من وضع كتباً كاملة تتضمن « سرقات » الشعراء، وما كانت شهرة الشاعر لتمنعهم من انتقاده على هذا الصعيد.**

ـ لقد ظهر لي أن في الشعر العربي أمراً كان يبدو مستحباً، وهو التقليد بالتيماتيك (thématique)، فهناك عدد من الموضوعات الأساسية نراها تتكرر باستمرار كالضيافة والوقوف على الأطلال، والخمرة... كما هناك بعض الصور التي تناقلها الشعراء تباعاً كتشبيه المرأة بالغزال، وتشبيه عينيها بعيني المهاة (البقرة الوحشية)، وتشبيه الرجل الكريم بالبحر... وقد قلت في كتابي عن الشعر العربي « حملة النار » إن الشاعر العربي القديم، غير المقلد طبعاً، يشبه العازف على البيانو في أيامنا، أي أن المقطوعة الموسيقية يعزفها كل عازف بطريقته الخاصة، ويصبغها بصبغته الخاصة. فمنذ وقف امرؤ القيس على الأطلال في العصر الجاهلي، رأينا معظم

الشعراء، الذين جاؤوا بعده، يقفون على الأطلال، وإن كان كل واحد منهم يتحدث عن هذا الموضوع بطريقته الخاصة.

□ **كما هو الأمر مثلاً بالنسبة لأسطورة « أوديب » في الحضارة الإغريقية والتي جعل منها سوفو كل المسرحية الشهيرة « أوديب ملكا »، فقد تناول عدة أدباء هذا الموضوع وأعادوا كتابته، مسرحياً، كل بطريقته الخاصة، وكان آخرهم، حسب ظني، جان أنوي**

في مسرحية «انتيغون»، وجان كوكتو في «الآلة الجهنمية».

ـ تماماً...



ظل اللغــة

□ نعود إلى الموضوعات، أو إلى العناصر الأساسية في شعر صلاح ستيتيه. بعد الحديث عن المرأة، وعن الحب، وعن الدين.. لنتحدث الآن عن الموت. إن الموت يعني النهاية المطلقة لكل ما هو إيجابي: الإنسان، الحيوان، النبات، الصداقة، الحب، السلام، مرحلة زمنية إلخ، لذلك فنحن لا نتحدث، مثلاً، عن موت عاصفة مدمرة، ولكننا نتحدث عن موت يوم مشرق وجميل. والموت، رمزاً، هو ظاهرة فناء الوجود ودماره، ولكنه، في الوقت ذاته، مدخل إلى عوالم مجهولة: الجنة، النار، الآخرة... وللموت مدلولات عدة، حسب تعدد المذاهب الفلسفية والمعتقدات الدينية، سماوية كانت تلك المعتقدات أم غير سماوية. فكيف ينعكس مدلول الموت، في أدبك، شعراً ونثراً.

ـ الموت هو الوريث الأكبر لجميع مظاهر الوجود. ومن هذا المنطلق جاء الدين وجاء الإيمان. جاء الدين ليقول لنا بأن وراء الموت من يرث حتى الموت لتدميره، وهو الله عز وجل الذي يرث الدنيا ومن عليها. وبالنسبة للشاعر فإن الأشياء الجميلة الساحرة، سريعة الزوال، فيتألم لذلك، خاصة عندما يرى أن كل ما يهواه ويتعلق به قلبه يختطفه الموت. وبما أن الشاعر هو ذلك السباح الذي يسبح ضد التيار فإنه لا يسعى إلى إعادة الأشياء إلى نقائها الأصلي وحسب، بل يسعى ليبعد عنها شبح الموت أي شبح الاضمحلال والزوال، ويبعد جميع المراحل أو التحولات التي تهيء للموت. فلو أخذنا مثلاً «العادة» في الحب، فهي بداية موت الحب، وكذلك المجتمع بتقاليده، يقيد الروح... فالموت يجعل، من أعاجيب الوجود، كائناً ما كانت، شيئاً مألوفاً لا يُنظر إليه بدهشة وإعجاب، وإنما يُنظر إليه بعين مطفأة، وقد لا يُنظر إليه بأي عين، لذلك فإن الشعر والشاعر

يسعيان بصورة دائمة لتحطيم تلك الجدران الشفافة قبل أن تصبح جدراناً سميكة تبعد الإنسان، يوماً بعد يوم، عن العالم، وعن الحقيقة، وعن بسائط الأمور التي تجسد، ببساطتها، أهم الأشياء. فالسماء والنجوم، والعشب والشجرة، والينبوع، والنهر، والصبية، والحب، والشدي، والشمس، والألوان الساطعة، والشتاء، والزهرة، تبدو جميعها مظاهر عادية للناظر إليها بسطحية. ولكن إذا نحن تمعنا فيها بعمق، وعايشناها معايشة حميمة، في عالم متحول لا بدّ وأن يأخذنا بتحولاته، انكشفت أمام بصائرنا أسرارها الغنية. إذن فإن وقوفنا عند المعنى الرخيص والمبتذل لهذه الأشياء يؤدي إلى جفاف أو جمود العالم، من حولنا، أو تصنيمه، جاعلين من انفسنا، في الوقت ذاته، أصناماً متحركة داخل الصنم الأكبر الذي هو الموت. فالشاعر هو الذي يحطم، أو يسعى إلى تحطيم كل ما تحجر حوله من الأشياء، ومن العواطف، ومن النظرات إلى العالم.

□ هناك شاعر جاهلي يقول: «ليت الفتى حجر...» أشار إليه أدونيس في كتابه «الثابت والمتحول» وفي هذا القول تعبير عن خوف الإنسان من الموت أو من ضربات الدهر. ونجد هذا المعنى، على نحو مختلف، عند شاعر عربي معاصر هو عمر أبو ريشة في قصيدة بعنوان «امرأة وتمثال»: يقول فيها:

حسناء هذي دمية ... منحوتة من مرمر
طلعت على الدنيا ... طلوع الساخر المستهتر
وسرت إلى حرم الخلود ... على رقاب الاعصرِ

* * *

عريانة سكر الخيا ... ل بعريها المتكبر
أبدا ممتعة بينـ ... ـبوع الصبا المتفجر
نرنو إليها في وجو ... م العالم المستفسر
والطرف بين منقّل ... في سحرها ومسمّر
وشىّ بها، إبداع نا ... حتها، الجمال العبقري
ومضى، وبنت رؤاه ... لم تكبر، ولم تتغيّر

* * *

حسنـــــاء مـــــا أقـــــى فجـــــا ءات الزمــــــــــــان الأزور
أخشـــــى تمـــــوت رؤا ي إن تتـغـــيري.. فتحـــجـــري!!

- ربما يكون هذا المعنى قد أخذه أبو ريشه من بـودلير في قصيـدتـه الشهيرة «A une mendiante rousse» « إلى شحـاذة شقـراء » في ديـوانـــه « أزهـــار الشر » «Les Fleurs du Mal».

ويمكن القول إن الموت هو، بالنسبة للشاعر ليس الفاصل بين الوجود واللاوجود وحسب، كما هو شائع، بل هو الفاصل أيضاً بين الوجود والوجود الآخر... ذلك أن الشاعر، وبخاصة الشاعر الروحاني الذي يسعى إلى شيء من التصور البعيد، يشعر، وهو في غمرة العطاء الشعري، أن هذا الوجود الذي نحن فيه، هو عبارة عن كرة تحتضنها كرة أكبر منها، وربما كانت هناك كرات أخرى يحتضن بعضهـا البعـض إلى ما لا نهاية، وهذا السفر من وجود إلى وجود أعمق، هو من النظريات المعروفـة في الفلسفة الهندية. ومثل هذه النظريات ليست، بالنسبة لي، موضوع إيمان، وبصورة خاصة موضوع إيمان ديني، إنما هي مجرد منطلق للتأمل، وللشاعر الحق، في اختباره الوجود، أن يقف على شرفة هذا الوجود، وأن يفكر، أو يتأمل، في عدة إمكانات للخلاص، تماماً كالواقف على الشاطىء متأملاً بالبحر، فهو يدرك أن اليابسة من هنا، ومن هناك البحر، ولكنه يرى، بحلمه اليقظ، أن ثمة، في اعماق الروح، عدة إتوجهات، ومن هذه التوجهـات، إمكـان وجـودٍ آخـر وراء جـدار الوجـود الذي يحتويه، والدين يعبر عن ذلك بصورة قاطعة، ويقول بأن الحياة الدنيا هي هنا، وهناك الحياة الآخرة، وأن الحياة الآخرة هي كمال أو اكتمال الحياة الدنيا لمن يستحق ذلك من البشر، أما من لا يستحق ذلك فالآخرة هي، بالنسبة إليه، عبارة عن فراغ يكمل فراغ الحياة الدنيا.

إن الموت نفي للذات، والإنسان يتحمل كل ما من شأنه أن يؤمن له استمرار ذاته أو يطمئنه على استمرارها، أما أن يقبل بنفي ذاته فذلك من قبيل المعجزات، لا الجسد يستطيع القبول به، ولا القلب يرضاه، ولا العقل بقادر على ادراكه، لـذلـك نـرى الانسان يتقبل بألم وأسى موت قريب له او عزيز عليه، ويعترف بأن الموت لا بدّ

منه، ولكنه لا يستطيع أن يتقبل موته أو تصور موته، إلا على صعيد الفكر الفلسفي، أو على صعيد الإيمان الديني. فالماء لا يشرب نفسه، والنار لا تطفىء نفسها، هناك، إذن، شبه استحالة بقبول الإنسان إمكانية موته، علماً بأن هناك من البشر من ينتحرون، لأن الانتحار قد يكون هو الوسيلة الوحيدة لتغلب الإنسان على الموت، عن طريق استباقه. المنتحر هو من يقول للموت: لن أتقيد بالموعد الذي تحدده أنت، بل سألغيه.. هذا، بالطبع، أمر غير منطقي، إن منطق الحياة هو ان تعمل الحياة من أجل الحياة فقط، وجميع مساعي الحياة تهدف إلى إخفاء الموت المُبطل لها، وراء ستائر حاجبة كالحب، والمغامرة، والمال، والإبداع، وغير ذلك، بمعنى أن هذه الأمور تكون بمثابة حصون في وجه الموت. ولكن الموت، في النهاية، يقتحم جميع الحصون. وثمة حديث أو حكمة تقول «أعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا وأعمل لآخرتك كأنك تموت غداً».

▫ بقيت نقطة أخيرة لا بدّ من جلائها وهي موقف صلاح ستيتيه الشاعر، من الالتزام. وإذا قلت الالتزام فلا أقصد الالتزام بمعناه الحزبي الضيق، إنما أقصد الالتزام بموقف، بقضية، بالانسان...

ـ على ضوء ما سبق وقلته عن الشعر، والحب، والمرأة، والدين، والموت، أود أن أضيف، جواباً على سؤالك، أمرين أثنين: الأمر الأول هو أنني أعتبر الحياة ممراً، وأن المرور السريع للانسان، في هذا العالم، يجب أن يكون مروراً من داخل الإنسان نحو المعرفة. والمعنى الأساسي للانسان ملتزم حكماً بعدد من القضايا المطلقة. هناك اشياء اسمى من الطوق الحياتي الذي يقيدنا، وعلى الإنسان أن يسعى للخروج من هذا الطوق، حتى يربط مصيره الزائف ببعض المعاني الصادرة من أعماق الماضي والمتجهة نحو أعماق المستقبل. تلك هي، باختصار، هويتي الشعرية. ولا معنى لهويتي الشعرية إلا بسعيها، عبر الممر الضيق الذي هو الحياة، للوصول إلى فسحة المعنى.

والأمر الثاني هو أن على الانسان تسجيل عمله أو فعله، في تاريخ المجتمع الذي ينتمي إليه. بمعنى آخر، إن على الإنسان، لا سيما إذا كان لذلك الانسان رؤيا في المطلق، أن لا يخرج من يومياته عبر نافذة المطلق، متنكراً

للتاريخ، وإنما عليه أن يستفيد من تلك النافذة لكي يربط، قدر الإمكان، بين سعيه نحو المطلق، وبين تلك اليوميات الضعيفة المذلة القاهرة للجميع، وأن يسجل بعض المعاني السامية التي يؤمن بها في سجل الحياة العادية. وإذا كان الشاعر غير ملتزم، في شعره، سواء بالتاريخ أم بالمجتمع، أم بالحركات الاجتماعية، أم بالعقائد السياسية والمذاهب الحزبية، فمن المفروض عليه أن يؤمن بالمبادىء السامية لكي يستطيع التحرك داخل مجتمعه الضيق، أو داخل العالم الواسع، مدافعاً عن المبادىء والمواقف التي تحدد انسانية الإنسان. هناك، ولا شك، شعراء مقاومون، سعوا، ويسعون للتعبير من موقع تاريخي معين. لو أخذنا مثلاً محمود درويش والقضية الفلسطينية، «وبريتنباخ» (Breytenbach) وقضية أفريقيا الجنوبية، وغيرهما من الشعراء المرتبطين بموقف سياسي معين، لوجدنا من الممكن أن يكون الشاعر شاعر قضية، إنما ينبغي على الشاعر الملتزم بقضية ما، إذا أراد أن يبقى شاعراً، أن يجعل من القضية التي يؤمن بها، ويدافع عنها بشعره، اختباراً لإنسانيته وانسانية مجتمعه، فلا تقضي القضية على شاعريته، ويغدو مجرد بوق إعلامي يتكلم من منطلق شعارات سياسية أو حزبية معينة. والشاعر الحق يستمر شاعراً حقاً سواء كان ملتزماً أم غير ملتزم وقد يكون هناك التزام دون أن يكون، هناك، شعر، وإن كان الإنتاج الأدبي يسمى شعراً. شاعرية الشاعر ليست بالتزامه، بل هي في نفسه، وإذا كان هناك التزام، فإن الالتزام لا يضيرها. فالشاعر الفرنسي «بول ايلوار» (Paul Eluard) كان سورياليا، ثم أصبح شاعر حب، ثم أصبح شيوعياً، ولكن ايلوار كان، منذ نشأته، شاعراً كبيراً، فلم يفسده الالتزام بل أفاد من عقيدته السياسية في توسيع دائرة شعره العاطفي، وفي توجيه مخيلته الحرة المطلقة المتأثرة بالسوريالية، نحو الاهتمام بقضايا الواقع. وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر «بول كلوديل» (Paul Claudel)، فالتزامه بالكاثوليكية، لم يضعف شاعريته التي برهنت عن تفوقها قبل التزامه، واستمرت متفوقة بعد الالتزام، إذن فإن الشعر شيء، وموضوعات الشعر شيء آخر.

◻ انطلاقاً من هذا الموقف، أرى أن الالتزام، بمعناه المشوه، قد أساء كثيراً إلى شعرنا العربي، بل إلى أدبنا عموماً، بعد الحرب العالمية الثانية، فرأينا

الكثير من الانتاج الأدبي، شعراً ونثراً، شبيهاً بالبيانات السياسية.. وقد وقع بعض شعرائنا وأدبائنا الكبار في هذا المفهوم الرديء للالتزام، والشواهد كثيرة على هذا الصعيد، ثم ما عتّم الأمر أن اتضح وبرهن عدد من أدبائنا الحقيقيين على أن الالتزام رافد من روافد الأدب، شريطة أن يكون الأدب أدباً، قبل الالتزام، وأن يستمر أدبا في مرحلة الالتزام. وفضلاً عن محمود درويش، أذكر سعدي يوسف، وأمل دنقل، وأدونيس، والسياب... على سبيل التمثيل لا الحصر.

ـ والجواهري أيضاً استمر شاعراً كبيراً قبل الالتزام وبعده.. وفي الأدب الأجنبي أذكر ناظم حكمت وبابلو نيرودا، والشاعر اليوناني اليساري المعاصر «يانيس ريتسوس» (Yannis Ritsos) الذي لا نجد في صوره الشعرية صوراً يسارية او يمينية، إنما نجد صوراً شعرية في الدرجة الأولى.

▫ نستنتج من ذلك أن الشاعر الحقيقي، يبقى شاعراً بمعزل عن الظروف المحيطة به، أو بصرف النظر عن القضايا الاجتماعية أو السياسية أو العقائدية التي يلتزم بها في فترة ما من حياته، أو طيلة حياته. ولكن ما لا يستطيع الشاعر أو الكاتب أن يتحرر منه، أو أن يبعد تأثيره، المباشر أو غير المباشر، عن نتاجه، هو تلك الرواسب الحضارية العميقة التي ترسّبت في أعماق نفسه منذ نشأته الأولى وسط بيئة معينة. فإلى أي حد استمرت تلك الرواسب فاعلة ومؤثرة في شعر صلاح ستيتيه، وإن كان شعره مكتوباً بلغة غير لغته الأم؟

ـ إن الشعر غير الأدب، فالشعر يتمرد على الأدب، فيتحصّن الأدب دفاعاً عن تقاليده. ذلك أن الأدب يحمل قدراً من الاقتناع والإقناع، والابتكار المزخرف، والتمسرح الداخلي، بينما الشعر، وإن كان مصنّعاً لغوياً، وينبغي أن يكون كذلك، فإنه يرفض كل تصنيع عاطفي أو فكري، ويرفض، في البداية، كل تصنيع لفظي في سعيه، عبر العودة إلى الجذور، بلوغ المبادىء الإنسانية الأساسية. وبمعنى آخر، فإن الأدب هو وليد الثقافة، بينما يهدف الشعر إلى تدمير الثقافة، وتدمير معابد التثقف للعودة إلى صحراء البداية ونقائها. واعني بالثقافة، هنا، هذا المبنى المصنّع والمعدّ الذي يُستثمر اجتماعياً خارج أي مغامرة فكرية، بينما الشعر هو المغامرة، والمراهنة المستمرة على استثمار أراض ومبان جديدة من شأنها أن تدمر أسس الثقافة الإجتماعية المعتمدة وأن

تهدد المباني المعهودة للمجتمع بأسره. ولذلك يأتي الشعر كعدو للثقافة وكعدو للمجتمع حتى يصبح، بعد التداول والنقاش والتشكيك، مقبولاً اجتماعياً، ومضافاً ثقافياً، وعند ذلك قد يفقد اندفاعه الثوري، أو ليس، هناك، في الشعر من تناقض بين الصحراء والينابيع؟ وبين النار والماء؟ يقول «نوفاليس» في عبارة غريبة جداً، ولكن على الرغم من غرابتها وتناقضها ربما كانت أجمل تحديد للشعر، يقول: «إن الماء هو لهب نديّ بالماء». فالشعر هو موضع التناقضات الحيوية، أما الأدب فلا ينطبق عليه هذا التحديد، إلا إذا كان الأدب مرتبطاً بالشعر، فهناك، كما تعلم، أدب نثري يكون الشعر جوهره، فمن الصعب، مثلاً، أن نفصل مسرحية شكسبير عن شاعرية شكسبير، كذلك من الصعب أن نفصل العواطف، المعبر عنها روائياً، عند راسين، عن أنشودة اللغة الفرنسية في أعماقه.

▫ لقد قلت بأنك ضد التصنيع في الشعر، أو أن الشعر الحقيقي يرفض، بطبيعته، كل تصنيع عاطفي أو فكري أو لغوي، وكذلك النثر الفني الرفيع في الرواية أو المسرحية أو حتى في المقالة، ولكن الصناعة ضرورية في كل آدب رفيع، شعراً كان أم نثراً.

ـ طبعاً.. ولكن الصناعة قد تشكل خطراً: عندما تتجه نحو التصنع، والمصانعة أو عندما تصبح امتداداً له. والأدب، إجمالاً، هو كالمرأة الجميلة، التي تضيف بعض اللمسات على جمالها الطبيعي، وهذه اللمسات من شأنها تضفي جمالاً آخر على الطبيعة الفطرية. فالشعر يرفض كل ما هو مصطنع، وغير أصيل، في حياة الإنسان، وفي تكوينه، وفي فكره. وبما أن حياتنا أصبحت بعيدة عن جميع خصائص الطبيعة البدائية أو العفوية، فإن الشعر يسعى، بمحوه جميع هذه الإضافات، إلى اظهار الوجه الطبيعي للوجود، وللإنسان، وللأشياء.

▫ لقد قصدت بالصناعة أن القصيدة، عندما تفرض نفسها على الشاعر وتستوي في ذهنه، او في شعوره، هل يدعها، عندما تخرج إلى الوجود، كما جاءت، أم يتدخل ليعدل ما غزا ذهنه من كلمات وصور وعبارات..

ـ نعم، هناك تدخل، في نظري، لا شك في ذلك، ولكنه تدخل لا يهدف إلى

إضافة اشارات او جماليات، وإنما يهدف إلى إزالة آخر مظاهر الصناعة أو التصنع. والهدف النهائي هو إعطاء عمل جدي. بعض قصائدي أعدت كتابتها عشرات المرات. وفي كل مرة اسعى إلى اختيار اللفظة أو العبارة التي أراها أقرب إلى المعنى النظري الذي أود بلوغه.

◻ إذن هناك صناعة خارجية، وهذه الصناعة لا تلمس الشيء الجوهري الذي نبع من أعماقك، وعبرت عنه، وقولك بانك تكتب القصيدة، أو تعيد كتابتها، احياناً، عشرات المرات، يذكرني بقول لسعيد عقل عن تجربته الشعرية، جاء فيه: «كل قصيدة تكلفني طناً من الورق..».

ـ سعيد عقل يحب المبالغة في كل شيء.. بالنسبة لي، وكما قلت سابقاً، فإني غير مرتبط بأي مدرسة شعرية. ولا أظن أن هناك، بالنسبة للشاعر الخلاق ـ وعسى أن أكون، بمشيئة الله ـ ذلك الشاعر الخلاق ـ من مدرسة معينة. إن النزعة التي انتمي إليها، شعرياً، هي نزعة عدد قليل من الشعراء المتصلين بقضية الإنسان، والساعين إلى بلوغ جوهر الكلام وجوهر المعنى. إن نتاج الشاعر، مالارميه، على مدى خمسة وثلاثين، أو أربعين عاماً، مضافاً إليه شعر المناسبات، لا يتجاوز المئة والعشرين صفحة، وكذلك القول بالنسبة لبودلير الذي لم يعط، طيلة حياته الشعرية، سوى ديوان شعري واحد هو «أزهار الشر»، وعندما كتب كتابه في الشعر المنثور «كآبة باريس» (Le Spleen de Paris)، فكل ما فعله أنه أخذ قصائده المنشورة في ديوانه «أزهار الشر» ونثرها، أي أنه لم يستطع الخروج من دائرة معينة سواء في ما يتعلق بالموضوعات التي تسكنه أو يسكنها، أو في ما يتعلق بالعبارات نفسها التي عبر بها عن موقفه من العالم ومن الوجود.

◻ علام تدل هذه الظاهرة؟ إنها تدل على أن شاعراً كبيراً قد يعطي شيئاً محدداً ثم يتوقف عن العطاء وكأن كيانه بكامله، وجميع ما في نفسه محصور في ما أعطاه. هل هو نوع من النضوب الشعري؟

ـ هناك طريقان للشعر: طريق رحب واسع وآخر ضيق جداً قد يكون الطريق الواسع هو الأصح الذي يوصل إلى فسحات رحبة في العالم، ولكن هذه

الفسحات تضيّع المعنى الأساسي الذي يسعى إليه الشاعر الآخر الذي يُؤثِر الطريق الضيق، الطريق المظلم الذي يؤدي بصاحبه إلى بلوغ شيء نادر الوجود مثل الماس، وأذكر، في هذا الشأن، حواراً جرى بين الروائي الفرنسي «أميل زولا» (Emile Zola)، والشاعر الفرنسي «مالارميه» قال زولا:

«Pour moi, Mallarmé, le diamant et la merde, c'est la même chose»

(يا مالارميه، إن الماس والخرء بالنسبة لي، شيء واحد!)

فاجابه مالارميه بقوله:

«Avouez tout de même, Zola, que le diamant, c'est plus rare»

(ولكن مع ذلك يجب أن تعترف، بأن الماس هو الأندر وجوداً»).

بمعنى آخر، يمكن أن يقال، عن بعض الشعراء إن طريقهم ضيق حقاً، وأنه قد يؤدي إلى نفق مسدود، ولكن إذا هم استطاعوا، عبر ذلك الطريق الضيق، اختراق الباب المرصود، لوصلوا إلى شيء ما، نادر الوجود، إلى مبنى ومعنى جديدين. وكذلك القول بالنسبة للشاعر المنفتح على العالم، والذي يختار الطريق الواسع، فلديه إمكانية الوصول إلى إعطاء شعر راق، وشعر مؤثر ذي أبعاد كونية، فشعراء امثال «فيكتور هوغو» (Victor Hugo) و«ولت ويتمان» (Walt Whitman) لا نستطيع أن نقول بأنهم شعراء أقزام، بل هم، على العكس من ذلك، شعراء عماليق على الرغم من غزارة إنتاجهم. ولكن هناك شعراء عمالقة ذوو إبداع رفيع وشفافية آسرة، وشعراء عمالقة من الممكن أن يتيهوا، بشفافيتهم، في عالم «اللامرئي»، لأنهم عن طريق تلك الشفافية التي توصلوا إليها، قد تعاطفوا مع اسباب الوجود اكثر من الشعراء «السيمفونيين»، إذا صحّ التعبير.

□ **يقول الناقد الفرنسي المعاصر «جوليان غراك» (Julien Gracq): «إن الأديب يعطي، في حياته، أثراً أدبياً أساسياً ووحيداً يضع فيه كل ذاته، وكل طاقته على الإبداع، وإن كل ما يعطيه بعد ذلك هو مجرد تكرار، أو إضافات، أو شروح لذلك الأثر الأساسي». فبودلير، كما قلت، أعطى «أزهار الشر» فقط.. وكذلك القول بالنسبة للروائي الكولومبي «غابرييل غارسيا ماركيز» (Gabriel Garcia Marquez) الذي أعطى كل تجربته في الحياة، والوجود، والفكر، في روايته «مائة عام من العزلة»،**

وجميع روايات ماركيز الأخرى، ما هي، إلى حد ما، سوى امتداد، أو منعطفات « لمائة عام من العزلة »، هل تؤمن أنت بذلك؟

ـ طبعاً. وأضيف على ذلك مثلاً آخر، هو الشاعر الفرنسي « بول كلوديل » (Paul Claudel) الذي قال « إن المبدع يسعى باستمرار لبلوغ شيء صغير جداً، وهو وحده القادر على التعبير عنه، وعندما يجده فما من سبيل أمامه سوى التكرار والتكرار فقط. وكل شاعر أو مبدع أصيل، يرتبط بالبحث عن شيء خاص به، لا يشاركه فيه أحد، لأنه عن طريق ذلك البحث، يريد أن يبلغ معناه هو بالذات أو إلى ما سبق وأسميته « الحصاد العام ».

□ **« الحصاد العام » أو « بلوغ معناه هو بالذات »، السؤال الذي يفرض نفسه هنا، كيف استطاع صلاح ستيتيه أن يبلغ « معنى ذاته » بلغة غير لغته الأم، علماً أن جوهر ذاته مرتبط بواقع حضاري ولغوي مختلف عن الواقع الحضاري واللغوي الذي وجد نفسه مبدعاً في إطاره؟**

ـ وأظنني استطعت بواسطة اللغة الفرنسية، بعد اندماجي بها بحيث أصبحت جزءاً مني، وعلى الرغم من بعدها عن أصولي الحضارية، استطعت العودة إلى ذاتي، وذاتي، كما سبق وقلت، شئت ذلك أم ابيت، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، بالجذور، وبالمعاني، وبالمبنى، وبالمخيلة، الروحية والمعنوية، أي بالحضارة العربية ـ الاسلامية. واكرر قول « نوفاليس » في تحديده للشعر بأنه، بمثابة العودة إلى « البيت » والعودة إلى البيت تعني العودة إلى عالم ما قبل العالم، إذا صح التعبير، أي قبل أن تتكثف معالم الحضارة، وتتكثف المعاني المستعارة التي تكوّن، إجمالاً، رابطة الإنسان بأخيه الانسان ورابطة الكلام بالمعنى. الشعر يتمرد على المعاني المألوفة اجتماعياً، كما يرفض المظاهر التي تصطنعها الحضارة، ويسعى إلى تدميرها للعودة إلى النبض الأول، أو الاندفاع الأول للحياة، لحياة الانسان الذاتية.

□ **توق النفس للعودة إلى الملأ الأعلى. حسب نظرية افلاطون؟**

ـ نعم، إن الفكر الانساني، في اختباره للوجود، يأتي بتجارب متشابهة عند

الفلاسفة، والشعراء، والمفكرين، متشابهة في جوهرها بالطبع، لأن الانسان، وإن كان ذاتياً، إلا أنه، في النهاية، أخو الانسان. وهذا ما جاء به الحديث الشريف «الانسان اخو الانسان احب ام كره».

ولنعد إلى السؤال المطروح، في البداية، عن اللغة. لا شك عندي بأن اللغة هي عائق بالنسبة لكل شاعر، حتى وإن كان الشاعر يعبر بلغته الأم. اللغة جسد، والشاعر يسعى إلى الجوهر، إلى الروح، وجسد الكلمة هو جسد شبه معدوم، ولكنه جسد مرتبط، إلى حد ما بالفيزياء، فهناك حركة الفم، وحركة اللسان، ودور الأسنان، والهواء، والتموجات الصوتية.. يقول إيف نونفوا:

«Il faut à la parole même une matière»

«حتى الكلام يحتاج إلى مادة». فالشاعر الذي يسعى إلى بلوغ نور المعنى، يجد في اللغة عائقاً، وإذا كان ثمة انقطاع بين أصول اللغة عند الإنسان، أي جذوره، وبين اللغة المستعارة، يصبح العائق اكبر حجماً، وتصبح الشفافية اصعب منالاً، ولكن من الممكن أن يتجاوز الشاعر هاتين العقبتين عندما تنجح لغته الشعرية في اخضاع الكلمات لكي تستطيع التعبير عن أشياء، وعن معان، لم توضع تلك الكلمات، في الأصل، للتعبير عنها، وإذا كان هناك صدام، كما هو الحال في شعري، بين اللغة، بمعناها المطلق «le langage»، وبين اللغة كمبنى معترف به حضارياً، أي اللسان «la langue» فـإن على اللغة المطلقة، الساعية إلى التعبير، ان تخترق جدران اللسان، لكي تبلغ صحراء البدايات[1]. وإذا توفر الدمج

(١) جاء في كتاب «اللغة ليست عقلاً» للاستاذ أحمد حاطوم، الصادر عن «دار الفكر اللبناني» في بيروت، عام ١٩٨٨ ـ عن الفرق بين «اللغة» و «اللسان» ص ١٣٨ ـ قول المؤلف:

اللغة كيان نظري مُجرَّد، يتحقق أو يتمثل في الألسنة المعروفة، المنتشرة في بقاع الدنيا، وبها.

اللغة واحدة واللسان كثير. اللغة لغة واحدة واللسان ألسنة متعددة، بل بالغة التعدد. اللغة نوع من القاسم المشترك يجتمع فيها من الألسنة المتعددة، من ألسنتها المتعددة، خصائص عامة تشترك بها الألسنة. اللغة تتكون من هذه الخصائص.

ولأن خصائص الألسنة المختلفة تجتمع في اللغة، فقد أطلق على علم اللغة الحديث،

والتكامل بين الشاعر، مهما كانت جذوره الأساسية، وبين اللغة التي يستعين بها للتعبير، والتي غدت جزءاً منه، تصبح الشفافية الأصيلة أمراً ممكناً بالنسبة لذلك الشاعر، تماماً كالذي يتزوج من امرأة أجنبية وينجح، عن طريق الزواج، باقناعها باعتناق نظرته إلى الحياة وإلى الاشياء.

□ ... والعكس صحيح.

ـ والعكس صحيح، عند ذلك يبرز خطر (التثقف) (l'acculturation)، فيخضع «المتزوج» لطغيان لغة الآخر، ويصبح رهين تلك اللغة، بدلاً من أن يُخضع لغة الآخر لاتجاهه الخاص

□ هذا الموضوع يعيدنا إلى الحديث عن بعض المثقفين العرب المقيمين، لسبب أو لآخر، في البلدان الأجنبية. فالمثقف العربي المغترب ثاني اثنين. إما مثقف أصيل، مشبع بحضارته الأم، مع انفتاح واع على الحضارات الأخرى، يأخذ منها ما يغني زاده الثقافي والفكري، دون أن يذوب في إحداها؛ أو مثقف ثانٍ سرعان ما تبهره أضواء الثقافة الأجنبية، فيرتمي في أحضانها، لافتقاره إلى حصانة ثقافية ذاتية. وقد رأينا، لدى إقامتنا الطويلة في فرنسا، ولا بد أنك رأيت ذلك بدورك، بعض مثقفينا. وذلك بسبب وجودهم في بيئة ثقافية غنية ومفترسة. في آن معاً، هي البيئة الثقافية الفرنسية. يفقدون قدراً من اتزانهم الفكري، وتضطرب مواقف بعضهم، وبينهم أدباء وشعراء كانوا، في فترة ما من المرموقين في ديارهم.

ـ هذا لأن شعرهم أصبح شعر ثقافة، والشعر، كما قلت مراراً، هو العدو الأول

= في اللسان العربي، ما يفيد هذا المعنى: لقد سمي هذا العلم بـ «الألسنية».

اللغة هي لغة البشر جميعاً. والألسنة موزعة على الشعوب أو الأمم، أو المجموعات اللغوية المتعددة.

ولأن اللغة هي لغةُ البشر جميعاً، فقد جازت نسبتها إلى الجنس البشري، أو إلى البشر، وجاز أن يقال: اللغة البشرية.

أما الألسنة، فكل لسانٍ إنما يُنسب إلى شعب من الشعوب، أو أمة من الأمم. تقول: اللسان العربي، اللسان الفرنسي، اللسان الروسي، إلخ...

للثقافة، أقصد الثقافة بصورة مطلقة، أو التثقف، فالثقافة هي تجميل للانسان، والشعر هو تجريد الإنسان من كل زينة مصطنعة، أو مصنعة، للعودة إلى البراءة والطهارة الأصليتين. والشعراء العرب المعاصرون المتعطشون إلى هواء جديد بعد اجيال طويلة من الشعر التقليدي الجامد، فتحوا نوافذهم على تيار هوائي عاصف ما لبث أن جرف بعضهم، وهكذا الغلوّ في كل شيء يشكل خطراً على صاحبه وعلى الشعر الحديث كذلك!

□ وكذلك الأمر بالنسبة للرواية، وقد ذكرت آنفاً، «اقتباس» أديب عربي لإحدى تجارب «آلان روب ـ غريبة» الروائية، وهي عبارة عن رواية من جملة واحدة، دون إشارات وقف، أو فواصل، أو فقرات، فجاء التقليد العربي لتلك التجربة مهزلة. وقد تحدثت مع «آلان روب ـ غريبه» عن أعماله الروائية، وأخبرته عن أديبنا، وسألته عن رأيه في تجارب أدبية تنجز في بيئة معينة، وتنقل، عشوائياً، إلى بيئة مختلفة غير معدة لمثل هذه التجارب، فكان جوابه:

«Les singes sont partout»

«القردة في كل مكان»

ـ «القردة في كل مكان».. هذا صحيح. إن في داخل كل شاعر قرد، بل غابة قرود، وعلى الشاعر أن يقتل كل قردٍ في داخله، والقرد، إذا لم يجد من يقلده، فهو يقلد نفسه. والشاعر إذا قلد غيره، أو اجترّ نفسه، ينتهي كشاعر.

وبالنسبة للشعر الحديث فإنني أعتبر المناقشات الدائرة منذ أكثر من ثلاثين عاماً حول قصيدة النثر وقصيدة الشعر، ضربا من الهذر. هناك من يدافع عن الشعر المنثور، وهناك من يدافع عن الشعر العمودي. إن الشعر سواء كان منظوماً وفق الأسلوب العمودي التقليدي، أم كان حراً، هو شعر إذا كان ملتزماً فعلاً بتوضيح الأشياء المرتبطة بأعماق الوجود، وإلا فلو كان هناك عشرات الكيلومترات من الشعر العمودي مع قواف رائعة، ولم يكن لصاحبها نفاذ إلى سر الوجود، لجاءت قصيدته قصيدة جغرافية فقط أي أن أهميتها في طولها، وفي عرضها إذا كانت

عريضة، وإذا كان هناك مقطع نثري منفتح على سرية الأشياء، وعلى ارتباط الروح مع الأشياء، وعلى ارتباط الأشياء في ما بينها، فإن ذلك المقطع هو من صميم الشعر، ويُفترض بقارئه ما يفترض بقارىء الشعر تماماً. قالت سيدة، ذات يوم، لبيكاسو، وهو عملاق الفن التشكيلي في القرن العشرين: « إنني لا أفهم شيئاً من فنك »، فسألها بيكاسو: « هل تفهمين اللغة الصينية؟ »، قالت: « لا »، قال: « ادرسي اللغة الصينية فيصبح بمقدورك فهمها » لا أعني بذلك أن ثمة دراسة تقنية لبلوغ معنى الشعر، إنما لا بد من أن يتوفر لدى قاريء الشعر تقنية خاصة، مرتبطة بحساسيته، وبواقعه الانساني والحياتي، وبتجاربه مع الكلام وأبعاد الكلمات، لكي يصبح، هو أيضاً، على قدر من الشفافية والطهارة الداخلية يتيح له أن يلج إلى عالم الشاعر، ومن القراء، قراء الشعر، من يفهمون شاعراً ما ولا يفهمون شاعراً آخر، بل هناك قراء يفهمون قصيدة، قالها شاعر ما، لدى قراءتهم لها في ظرف معين، ولا يفهمونها، إذا عادوا إليها، في ظرف آخر، ثم يفهمونها في ظرف ثالث، وربما فهماً مختلفاً عن فهمهم لها في المرة الأولى.. إذن فبين القارىء وبين النص الشعري علاقة حيوية، علاقة تآمرية بالمبنى، وبالمعنى، وبالمسيرة الحياتية، بل هي علاقة خلق وتفاعل بين الشاعر وقارىء شعره.

▫ أَلِهذا السبب تجد أن قراء الشعر قليلو العدد؟

ـ سواء كانوا قليلي العدد، أم كثيري العدد، إلا أنهم أهم من قراء النثر، لأن الشعراء أهم من الكتاب، وليس في هذا القول أي مبالغة، وإننا نرى بوضوح أن ما يخلد من النتاج الأدبي على مرِّ العصور، هو ما ارتبط، بصورة من الصور، بالشعر، بما في ذلك النصوص الدينية. فلو أخذنا مثلاً ما وصل إلينا من آثار اليونانيين القدامى، لوجدنا أنه ذو طابع شعري، سواء كان نصاً فلسفياً، أم نصاً مسرحياً، فضلاً عن النصوص الشعرية البحتة. بينما زال الباقي تماماً. وبعض العصور التاريخية تحدد بأسماء شعراء فيقال مثلاً: عصر « فيرجيل » (Virgile)، عصر المتنبي، عصر شكسبير، عصر فيكتور هوغو، ولا نرى ما يشبه ذلك بالنسبة لكاتب النثر مهما

كانت أهميته، في عصره، وبعد عصره. فالشعر هو، في النهاية قمة «حلايا» التعبير اللغوي.

□ سمعتك تقول، في محاضرة لك عن تجربتك الشعرية، قدمتها في أحد المنتديات الأدبية في بيروت: «إن الشاعر، تأتيه، وهو في حالة مخاض شعري، عبارات ومفردات يتلقفها تلقائياً ويدوّنها، وعندما يعود إليها لا يفقه معاني بعضها بسهولة، وقد يعود إليها أكثر من مرة حتى يتبين مدلولها. فيثبت الصالح منها.» وقد سألتك، في نهاية المحاضرة: «إذا كان فهم الشعر، أو بعض الشعر، على هذا القدر من الصعوبة، بالنسبة لقائله، فكيف يغدو الأمر بالنسبة للقارىء؟». أجبتني قائلاً: «إن الشعر لا يقال لكي يكون معطياً..» فما الذي قصدته بقولك هذا، يومذاك؟

ـ الشعر غير معطىً بمعنيين اثنين، والمعنيان مرتبطان ببعضهما. المعنى الأول هو أن الشعر ليس منزلاً، لقد سبق لي أن أشرت إلى ذلك، نعم، هناك، أحياناً، بيت أو بيتان أو مقطع شعري كامل، يهبط على الشاعر بصورة من صوره، وكأنه تكوّن في سماء ما. وقد كان هذا الاعتقاد قائماً عند اليونانيين القدامى. فتحدثوا عن «جن الشعر»، وأن لكل شاعر «جني» يملي عليه البيت أو البيتين أو المقطع.. وقد تكلم عن ذلك الشاعر الفرنسي «بول فاليري». نعم، قد تهبط على الشاعر أبيات من أعماق اللغة، ومن أعماق الاختبار، ومن أعماق تاريخ الشاعر نفسه، بعد أن تكون قد تكوّنت في عقله الباطني، وتغدو هذه الأبيات بداية لقصيدته، فيسعى لإتمامها بجهد. فقد هبط على «بول فاليري» في قصيدته الشهيرة (La Pythie) [1] ثلاثة أبيات هي:

«Pâle, profondement mordue

Et la prunelle suspendue

Au point le plus haut de l'horreur»

شاحبة، ملدوغة في الأعماق،

---

(١) «La Pythie» ـ اسم لكاهنة تجلس، وراء الستار، داخل المعبد، يطرح عليها الزائرون الأسئلة فتجيبهم بعبارات مبهمة، ياتي بعد ذلك الكاهن ويوظف أقوالها لنفسه.

وحدقة عيني شاخصة
في ذروة الهول

وانطلاقاً من هذه الأبيات الثلاثة أنجز تلك القصيدة التي كانت تختلج في أعماقه. فاختبار الشاعر، وتاريخه الشخصي، وتكوينه الداخلي، جميع هذه الأمور تسمح له، أو تتيح له أن يأتي، من وقت لآخر، بنغم ما، ببيت أو بيتين كاملين، جميلين، متيني التركيب، فيجهد لوضعهما في إطارهما الكامل، أي في القصيدة

والمعنى الثاني لقولنا إن الشعر غير معطىً، هو أنه قد لا يتوفر في الشعر الوضوح والشفافية على نحو كاف يسمح للقارىء أن يستسيغه كما يستسيغ كوباً من عصير الفاكهة. نعم، إن الشعر، على هذا الصعيد، غير معطى. ربما كان الشعر العقلاني شعراً معطياً، وكذلك الشعر الحكمي، لأن لدى الإنسان ما يساعده على وزن الحكمة، أو وزن ما يأتي به العقل، بشيء مشابه عند هذا الشخص، أو ذاك. والشعر العاطفي المنطلق من سطحية العواطف، أو من سطحية التعبير العاطفي، ويناشد الجماهير انطلاقاً من خفقات القلب، أو من جموح الانفعال، أو الشهوة الجنسية، يُقابل، القارىء السطحي، بتجاوب عقلي أو انفعالي تلقائي. أظن، بل أجزم، إن ما يصدر عن العقل، متوجهاً إلى العقل، ليس بشعر، إن ما يصدر عن العقل متوجهاً إلى العقل هو الفلسفة، والحكمة، والرياضيات، والفكر المجرد. والشعر العقلاني، وإن كان قوياً ببلاغته، شعر سهل التناول، وجماله، إذا كان ثمة من جمال فيه، فإنه ناشيء إما عن روعة المعاني، وإما عن براعة التعبير، أو عن الأمرين معاً، ولكن ذلك كله، لا يدل، في رأيي، على تمييز شعري. ولو أخذنا، مثلاً، الشعر العاطفي الذي يلامس أعصاب الناس، كما يلامس العازف أوتار الكمان، أو أوتار العود، فإنه لا شك يجد ردات فعل سريعة لدى القارىء، كما يجد النغم ردات فعل سريعة لدى المستمع، وبخاصة إذا كان قد سمع ذلك النغم يعزف على عود آخر. من هنا أظن أن الكثير من شعر نزار قباني، في بداياته الشعرية، من هذا النوع من الشعر الذي يحاكي سطحية الاختبار العاطفي عند القراء. وفي الأدب الفرنسي المعاصر شاعر مشهور جداً هو «بول جيرالدي» (Paul Géraldy)، أخذ عنه نزار قباني وغيره كثيراً من المعاني والصور الشعرية، خاصة من كتابه «أنتِ وأنا» (Toi et Moi)، وهو

كتاب لا أراه جديراً بالقراءة، ومع ذلك فقد قرأه الملايين من البشر، إنما ذلك الإقبال على الكتاب لا يعني شيئاً، ولا أظن بأنه سيترك أثراً في تاريخ الشعر الفرنسي. وفيما يتصل بنزار قباني تجدر الإشارة إلى أن شعره بعد تلك المرحلة الأولى، قد تغير جذرياً، بفضل خبرته الانسانية، وتعايشه مع الأزمات الوطنية والقومية، وبفضل معاناته مما حلّ بالعالم العربي، وبه شخصياً.

▫ إذا أخذنا بهذه المقاييس التي ذكرتها عن الشعر، أخشى أن ننفي صفة الشاعرية عن العديد من شعرائنا، القدامى والمعاصرين، ففضلاً عن التحديدات التي وردتنا من كبار النقاد العرب، للشعر، مثل ابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والأزهري، والآمدي، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، فإن شعراءنا، بدورهم، قد أولوا موضوع البلاغة، وموضوع العقلنة اهتماماً كبيراً، وقد أوردنا للبحتري شاهداً شعرياً يحتج به على المتمسكين بالمنطق من الشعراء في العصر العباسي. وأثر العقل يبرز بقوة في شعر أبي تمام والمتنبي، ونتبين بدون عناء ما بذله كل منهما في صنع قصائده، حتى أن أحد النقاد أخرجهما من دائرة الشعر فقال: أبو تمام والمتنبي حكيمان، وأما الشاعر فالبحتري..».

ـ أولاً إن بذل الجهد في صنع القصيدة ليس هو القصيدة، ثم إن بذل الجهد لا يعني أن تأتي القصيدة عقلانية محضة، أو عاطفية محضة. ومهما قيل في المتنبي فإنه يبقى أكبر شعرائنا، وهو كذلك، لا من حيث ميزان الشعر العربي وحسب، بل من حيث ميزان الشعر العالمي المطلق. لقد أتى المتنبي بأبيات حكمية، ولا شك بذلك، ولكن تلك الأبيات تتمتع بجمالية رائعة لأنها تجمع بين بلاغة التعبير وعمق المعنى على نحو فذ، وفي شعر المتنبي أبعاد إنسانية، وعاطفة عميقة ومؤثرة، سواء كانت تلك العاطفة إيجابية أم سلبية، وفيه أيضاً سمو في النظرة إلى الإنسان وإلى التاريخ، ولا علاقة لتلك النظرة بالرؤية الحسابية التي تكوّن الشعر عند البعض، كما قلتُ، أي حينما يكون الشعر مخاطبة العقل المجرد للعقل المجرد، أو يكون حواراً بين خفقات القلب والطفولية الاجتماعية بالمعنى الظاهري. لا ليس هناك من رابط بين ما قلته عن تعميق البحث الشعري في المجال العقلي فقط، أو في المجال العاطفي، أو في المجال الاجتماعي المقبول من الجميع،

وبين البحث عن التعبير من منطلق الخبرة، والاختبار، ومن منطلق اختيار جميع العواطف والأفكار التي تتزاوج داخل الإنسان وبخاصة الإنسان المتعامل بدقة وعمق، وفي آن معاً، مع وضوح الحياة وضوضائها، من ناحية، ومع ليل المعنى وغموضه، من ناحية أخرى، وقد نجد عند عدد كبير من الشعراء العرب التقليديين مقاطع شعرية مرتبطة بالمعالجة الاجتماعية، ومقاطع تسمو إلى المعالجة العميقة والمبتكرة لشؤون الحياة وشجونها، معالجة مطبوعة بالطابع الشخصي لهذا الشاعر أو ذاك؛ مما يتيح لقارىء الشعر أن يتعرف بسهولة إلى صاحب قصيدة وهو يقرأها. دون أن يكون اسم الشاعر مذكوراً، وهذا ما يعنيه التعبير الفرنسي: «Le style, c'est l'homme» (الأسلوب.. إنه الانسان). فإذا كان القارىء خبيراً بالشعر، وبوقع البيت الشعري، أو بوقع الكلمات داخل البيت، وخبيراً بنسيج القصيدة الشعرية، يدرك أن هذا الشعر الذي يقرأه، أو يسمعه هو للمتنبي، أو لأبي تمام، أو لأبي نواس مثلاً.

□ هذه الإحاطة، من قبلك، بالشعر العربي، يبطل الظن الذي يراود البعض والقائل إن صلاح ستيتيه، تلميذ الجامعة اليسوعية، قد احتوته اللغة الفرنسية، والثقافة الغربية احتواءً تاماً حتى انقطعت صلاته، أو كادت، بحضارته الأم، وبلغته الأم. لذلك وانطلاقاً من اطلاعك الواسع على الشعر العربي، قديمه وحديثه، أرى من الضروري أن نتوقف عند نقطة مهمة تتعلق بالشعر العربي المعاصر، وهي أن هذا الشعر، منذ مطلع القرن العشرين، وحتى منتصفه، كان، إلى حد ما، بمثابة سلاح، وطني وقومي، يوقظ النفوس، ويحارب الخنوع، ويجبه الطغاة والطغيان، على الصعيدين الداخلي والخارجي، والشواهد على ما نقول كثيرة... فلو أخذنا مثلاً هذا البيت من قصيدة «نهج البردة»، لأحمد شوقي:

يا ربّ هبّت شعوب من منيّتها واستيقظت أمم من رقدة العدم

أو غيره من شعر الزهاوي، والرصافي، والجواهري، وخليل مطران، وحافظ ابراهيم، في مرحلة أولى، ثم أبو القاسم الشابي، وابراهيم طوقان، ورشيد سليم الخوري، وعمر أبو ريشه، ومحمد الفيتوري، وغيرهم، ممن لا تحضرني الآن أسماؤهم أقول لو أخذنا أشعار هؤلاء الشعراء وما كانت تلقاه مضامينها الوطنية والقومية لدى الجماهير العربية الواسعة، بصرف النظر عن الشكل الخارجي للقصيدة، لأدركنا مدى العزلة

التي يتخبط، في دائرتها الضيقة، معظم شعرنا العربي الحديث. وإذا كنا نحترم توق شعرائنا المجددين لحرية التعبير الشعري، فإن سوء استعمال الحرية يضر بنا وبهم وبالشعر عموماً. وإذا كنا ندعو للانفتاح على تجارب الآخرين، في شتى مجالات الإبداع، ونرحب به، فإن الانفتاح لا يعني انسلاخ المبدع عن واقعه، وعن قضايا أمته وشعبه، في هذه الفترة العصيبة من تاريخنا، بحجة الانطلاق نحو المجالات الكونية الشاسعة. فما هو رأي صلاح ستيتيه الشاعر في هذا الأمر؟ هل نرده إلى عجز الجماهير العربية عن الارتفاع إلى مستوى الشعر الحديث، أم نرده إلى انسلاخ الشاعر عن واقعه وعن مجتمعه انسلاخاً هروبياً، إن صح التعبير؟

ـ أود، أولاً، أن أقول: إن هناك مراحل في تاريخ المجتمعات، أو الأوطان يكون للشاعر دور خاص فيها، بالنسبة لتطور الوطن وتطور المواطن، ففي المراحل التي يكون الوطن فيها، مثلاً، في حالة من الاضطراب الداخلي، أو في معركة تحرر واستقلال ضد عدو خارجي، فإن على الشاعر أن يكون المعبر عن مشاعر جميع أبناء وطنه، وعن إرادتهم في تحطيم نير العبودية، واستعادة حريتهم، وسيادتهم على أرضهم. وما من شك في أن الشعر يغدو، في هذه الحالة، سلاحاً من أقوى الأسلحة في المعركة، وكذلك القول عندما تهيمن إحدى الفئات، داخل الوطن، على سائر الفئات الأخرى، فتهب الفئات المظلومة ضد عدوها الداخلي، ولا أتكلم هنا عن لبنان فقط، علماً بأن ما أقوله يتصل بالواقع اللبناني، فيكون الشعر سلاحاً فعالاً أيضاً. وهذا الشعر قد يأتي، في مثل تلك الحالات التي ذكرت، شعراً كلامياً، إذا كان الشاعر سطحياً، وقد يأتي شعراً رفيعاً وعبقرياً، جديراً بالخلود، إذا كان الشاعر أصيلاً. ونعرف جميعاً أن الملاحم الشعرية، التي خلدها التاريخ، ذات طابع حماسي، كالألياذة مثلاً، فهي، أي الالياذة، تعبر عن إرادة الشعب اليوناني في أن يتذكر نضاله ضد عدو ما، وأن يسجل أمجاده التاريخية سواء كانت تلك الأمجاد أمجاداً واقعية أم أمجاداً أسطورية. ونجد، في القرون الوسطى وخلال فترة الحروب الصليبية، شعراً إسلامياً حماسياً يدعو إلى الجهاد ضد الغزاة المسيحيين، كما نجد شعراً مسيحياً حماسياً يدعو إلى محاربة المسلمين في فلسطين؛ وإن ما بقي من هذا الشعر أو ذاك، حتى أيامنا هذه، ليس ما ارتبط منه بأحداث التاريخ، وإنما ما ارتبط منه بجوهر

اللغة، وجوهر القضية التي يدافع الشاعر عنها، وبجوهر الإنسان. وهذا ما يوضح، بصورة مطلقة، أن الشعر الأصيل لا يرتبط بحوادث عابرة، وإنما يرتبط بما يدفع الانسان لاتخاذ موقف ما، سواء كان ذلك الموقف ذا علاقة بتاريخ ذلك الانسان العام، أم بتاريخه الخاص.

□ إن الأمة العربية تمر، اليوم، في مرحلة تاريخية بالغة الخطورة، والعدو الصهيوني المتربص بنا ليس مجرد عدو عسكري وسياسي فحسب، بل هو عدو حضاري أيضا، مما يستوجب تجنيد جميع الطاقات لدرء خطره، وربما كان السلاح، بمعناه الحقيقي، أضعف تلك الطاقات بالقياس إلى دور العلم، والأدب، والفكر، والتنظيم الاجتماعي، والحكم الديموقراطي السليم، وغير ذلك. وللشعر الأصيل، دوره البارز في هذا الصراع، فكيف يمكنه أن يقوم بهذا الدور إذا كانت قصيدة النثر، الرائجة هذه الأيام، «لا غاية لها داخل ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية. وإذا هي استخدمت عناصر الروائية أو الوصف وغيرها، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية محض!(!) . فهناك مجانية في القصيدة. ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية (!)، بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة زمنية»[1]

إن هذه الأفكار التي يعرضها أدونيس، اقتباساً عن ناقدة فرنسية، قد تكون صحيحة وملائمة لوضع اجتماعي وسياسي وثقافي مختلف تماماً عن أوضاعنا. ويوم كانت فرنسا تعاني من وطأة الاحتلال النازي، كان لشعرائها الكبار مواقف واضحة كل الوضوح، ضد المحتل قتالياً وشعرياً، فكيف يسمح صاحب «أغاني مهيار الدمشقي»، بتبنيه مثل هذه الأفكار، لنفسه، ولغيره، أن يقفز فوق التاريخ، وفوق الواقع؟ نحن ضد الخطابية، والمباشرة، والايقاع الخليلي المطرب، في القصيدة العربية، وضد توظيف الشعر لأغراض سياسية أو اجتماعية أو عقائدية، ولكننا مع لمس النبض الحي في أعماق

---

(١) أدونيس: في قصيدة النثر ـ مجلة «شعر»، ربيع عام ١٩٦٠ ص ٨١ ـ ٨٢ مع الإشارة التالية من الكاتب: «اعتمدت في كتابة هذه الدراسة، بشكل خاص على هذا الكتاب:

Suzanne Bertrand: «le poèm en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours» - Librairie Nizet, Paris, 1959.

الجماهير، في هذه المرحلة بالذات، للمساهمة في إخراج تلك الجماهير من خدر التاريخ إلى دوائر الضوء. وعند ذلك نقول: «لا بد لنا من قصيدة النثر ـ كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري. وللآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى أن يختاروا رفضهم وأشكاله»[٢].

وأظنك تعرف جيداً أن العديد من قصائد «بابلو نيرودا»، و«ناظم حكمت» أصبح أغنيات على شفاه الفلاحين والعمال في كل من التشيلي وتركيا، وكذلك القسول بالنسبة لبعض قصائد الشعراء الفلسطينيين أمثال طوقان. ودرويش والقاسم. فهل نعتبر ذلك التجاوب الجماهيري انتقاصاً من شاعرية هذا الشاعر أو ذاك؟

ـ طبعاً لا. هناك مجموعة شعرية لأراغون، عنوانها «عينا إلسا» (Les Yeux d'Elsa) مليئة بالمواقف المحرضة ضد الاحتلال النازي لفرنسا، وربما كانت تلك المجموعة من أجمل دواوين أراغون، لأن قصائدها لا ترتبط بحدث تاريخي معين، إنما نجد أن معالجة أراغون لذلك الحدث، شعرياً، لا ترتبط بمعركة شخص مناضل يدعى «أراغون»، ضد نظام سياسي فرضه شخص يدعى «هتلر»، بل هي تصوير لنضال إنسان، مطلق إنسان، يحب بلاده، ويحب الحرية، ويحب الجمال، ويحب الحب، ضد عدو بلاده، وعدو الحرية، وعدو الجمال، وعدو البشر جميعاً. وفي اعتقادي أنه لو غزيت فرنسا، على سبيل الافتراض، من قبل أي دولة معتدية، لوجدنا أن ديوان «عيون إلسا» يقرأ بنفس الاهتمام وكأنما قد وضع خصيصاً لمواجهة هذا الاحتلال الجديد المفترض. ويصح هذا القول بالنسبة لبول إيلوار، ويانيس ريتسوس، بينما نجد شعراء كثيرين انشأوا قصائد ضد الاحتلال النازي للدول الأوروبية، ولكن أشعارهم ذهبت مع انقضاء الحدث التاريخي لارتباطها الذاتي بذلك الحدث، لا بجوهر الشعر. ولذلك على صعيد القضية الفلسطينية، قضيتنا الكبرى، فما من شاعر عربي فلسطيني، إلا وأنشد ضد إسرائيل، وضد الاحتلال الاسرائيلي، وضد الممارسات الإسرائيلية، وانتهاك حرمة الأرض. ولكننا نجد لغات عدة داخل لغة النضال الفلسطيني، وأعتقد أنه لن يبقى بين تلك القصائد سوى أصوات فدوى

---

(٢) المصدر السابق ص ٨٢.

(علامتا التعجب من وضعنا)

طوقان، ومحمود درويش، وسميح القاسم، لأنهم شعـراء أصحـاب قضيـة، وتلـك القضية هي المحرك لشعرهم، فجاء شعرهم بمستوى التعبير الإنساني العميق عن نضال أي رجل أو أي امرأة يعانيان من وطأة السجن الداخلي المفروض عليهما. إن فدوى طوقان، ومحمود درويش، وسميح القاسم، يخاطبون، بـواسطـة تلـك اللغـة المميزة ـ والتي انفرد كل واحـد منهـم بطـريقـة استعمالها ـ يخاطبـون الصهيـوني، ويخاطبون الانسان المطلق بقولهم: «لا يحق لك أن تسلبني أرضي، لا يحق لك أن تقطع شجرتي، لا يحق لك أن تقتل أخي، أو تشرب مائي، أو تهدم معنى وجودي في العالم...» وبما أن هؤلاء الشعراء، هم شعراء أصيلون، منذ البداية، فقد أصبح التزامهم السياسي، شعرياً، نمطاً من أنماط الشاعرية العالمية.

لمحة الكشف

▫ نعود، مرة أخرى، إلى صلاح ستيتيه الشاعر، الشاعر باللغة الفرنسية، ما الذي تريد أن تقوله في شعرك؟

ـ لا أعلم. اقول الحقيقة: إنني لا اعلم. لو كنت أعلم ما الذي اريد لما كتبت الشعر. ربما كان في حياتي شرفة لا تسمح لي أن اعبر عن عواطفي، أو عن اختباري الحياتي، إلا بواسطة الشعر. وعندما استعمل كلمة «اختبار» فأنا أعني بها الربط بين المسيرة أو الظاهرية للحياة، وبين المعاني التي تتكامل وتتكشف تحت تلك المسيرة السطحية، تماما كأنهار الجنة، «في جنة تجري من تحتها الأنهار». هناك اختبار ظاهر، وهناك نهر يجري في الأعماق، وقد يفيض هذا النهر، من حين لآخر فيخرج إلى النور، طافحاً باسرار الأرض وباطنها، وينطلق من ظلمة الأعماق ليقول إن تلك الظلمة قد تصبح جلية مشرقة بالكلام العفوي والمختار. وهنا ثمة شيء من التناقض، كيف يكون الكلام المختار، مختاراً، وعفوياً في الوقت ذاته؟ ذلك هو سر التعبير الشعري. فإذا أتى الكلام مختاراً: فقط كان وليد التصنع، وإن أتى عفوياً، بصورة مطلقة، كان سطحياً. إن خصائص الشعر مرتبطة بمعادلتين اثنتين تصبحان، في النهاية، معادلة واحدة. كيف تصبحان معادلة واحدة، ومتى، وأين؟ لا أدري. المعادلة الأولى تتعلق باختبارٍ لأشياء، مارستها على سطح الوجود، وعلى هامش النفس، فإذا بتلك الأشياء تكتسب، في الأعماق، معاني متعددة لا حصر لها، وتسعى هذه المعاني للظهور إلى النور، كالجنين بعد اكتمال تكوينه في أحشاء أمه، وعندما يخرج الجنين إلى الحياة طفلاً، لا يكون له أي تكوين ذاتي، في البداية، إلا تعبيراً لمعنى سوف يحمله ويطوره، هو، في المستقبل. إذن فإن المعادلة

الأولى عبارة عن سطح وهوامش في معان تسعى للظهور إلى النور ، فالنور الخارجي يصبح غموضا داخلياً ، والغموض الداخلي يصبح نوراً ، ينبثق من اعماق الظلمة .

أما المعادلة الثانية فهي الكلام ، ذلك، أن اللغة ترتبط بهذا الاختبار ، فتأتي الكلمات ، كما قلت ، مختارة وعفوية لتعبر ، بهاتين الصفتين المجتمعتين ، عن ذلك الغموض وعن تلك الشفافية في آن معاً . والكلام مجازفة ، ولكنه لو أفرط بالمجازفة سيضيع . ها هو ينبثق ، من جديد ، القانون الشديد الغموض للقصيدة التي تتقدم ، بين ليلها والليل الآخر ، على حد رهيف ، على حد الفجر . وهذه صورة عن وضعية إنسان بين الهاويات ، نعرفها جيداً . وإذا كان ثمة من كمال في موضع ما ، فلن يكون كمال الممتلىء ، بل كمال الفارغ . الفراغ يهدد ظلالنا ويحافظ عليها في الوقت ذاته . وإنني لأعتقد مع « إيف بونفوا » أن اللاكمال هو الذروة . وأنه كذلك بهذا النحو ، على هذه الذروة المبتورة ، يتوالد ظلام هو أكثر قدرة منا على ملء الفراغ المطلق .

فالشعر ، في اعتقادي ، هو تفاعل بين النور والظلام ، بين ما وضح من المعنى وبين ما عجز المعنى عن النفاذ إليه من السر . ويتغير هذا المعنى ، من قراءة إلى أخرى انطلاقا ، مما استمر غامضاً من ذلك السر . يقول جان كوكتو :

«La poésie dit, avec précision, des choses vagues».

« إن الشعر يروي بدقة ووضوح أشياءً غامضة » . والأجمل من قول كوكتو والأعمق ما قاله أيسف بونفوا : « إن الشعر يسعى للقبض على الأشياء العابرة أو الزائلة » وقد سبقت الإشارة إليه . وهذه الأشياء العابرة هي أهم ما يقع عليه الإنسان في حياته : نظرة ، وعد ، لحظة كشف لدنيّ ، حلول الإله في الروح ، كما يقول الصوفيون . . كل ذلك بمتناول الخبرة الإنسانية إذا كان الإنسان ذلك الصياد اليقظ ، المتربص لاقتناص الأشياء الأساسية والتي هي ، بطبيعتها ، صعبة المنال . وهذا ما عبرت عنه في كتابي « الرامي الأعمى » (Archer Aveugle) وهذا العنوان « الرامي الأعمى » مأخوذ من عبارة للموسيقار الكبير « غوستاف مالر » ,(Gustav Mahler) وردت في إحدى رسائله يقول فيها : « لست سوى نابل يرمي بسهامه في الظلام » . ما الذي يقصده « مالر » بالليل ؟ يقصد ظلام الوجود ، ليل المعنى ، والرامي أو النابل هو ذلك الإنسان الخلاق الذي يدرك أن جوهر الوجود ، وجوهر

المعاني أمران غامضان تعجز طاقة العقل البشري النيّر، ورحاب القلب البشري النابض، عن التقاطهما، أو اصطيادهما، بسهولة، فلا بد إذن من ذلك الصياد اليقظ الذي يرميهما بسرعة السهم، أي بسرعة الخاطر، للقبض عليهما، وإضافتهما إلى ما تمكن الإنسان، خلال تاريخه، من الحصول عليه من اسرار الوجود، بفضل الشعراء، والموسيقيين، والفنانين الكبار، الذين جمعوا لنا كنزاً ثميناً من الأسرار. وهذا الكنز الموجود قبلنا، هو، أيضاً، الكنز الذي نسعى إلى بلوغه بعد انتهاء المطاف، كما رمت إلى ذلك الحكاية التي أوردها «نوفاليس» وذكرتها سابقاً.

□ هل في سعي الإنسان المستمر لبلوغ هذا الكنز، أو لإغنائه بواسطة الخلق والابداع، ما يمنعنا من السقوط في الهاوية؟

ـ ربما كان ذلك، وإنما من المحتمل أيضاً أن يكون السقوط في الهاوية أحد الطرقات الموصلة إلى الكنز. ثمة عدد كبير من الشعراء أو الفنانين الذين خرجوا عن الطريق المعهود، وتاهوا في صحراء الجنون، أو ما يشبه الجنون، ومنهم من بلغ مرتبة رفيعة من الابداع. أوليس مجال الإنسان محصوراً بين الجنان والجنون؟

□ في هذا التوق، توق الإنسان إلى بلوغ ذلك الكنز المخبوء في أعماق الوجود، ألا ترى أن بعض لمبدعين، شعراً وفناً، يعقدون الأمور أكثر من اللزوم، ويقعون عبر الغموض، المتعمد أو العفوي، في عتمة الانغلاق المطبقة بكل كثافتها؟ يقول «روجيه كايوا» على هذا الصعيد: «لم اعمد إلى زيادة الظلمة في أشعاري بدافع اللهو أو العبث. ولكني إذا كنت أعمل في أعماق الظلمة، فلكي أبحث عن الوضوح. لا أسعى إلى إثارة الحيرة العبثية فأتحدث عن أشياء عجائبية وعنيفة لكي أرضي أذواق نفر ضئيل من المتعطلين والآنانيين الذين لا يرون في الحياة سوى نوع من التسلية..»

ـ قال روجيه كايوا ذلك في كتاب له صدر في بداية عمله الأدبي، يوم كان ملتزماً بلون معين من الشعر، لا أريد أن أصفه بالوضوح، لأنه لايوجد ذوّاقة للشعر يعتبر الوضوح في التفكير وفي التعبيرميزة شعرية. لقد قلت، واكرر: إن الشعر يبدأ عندماتتوقف قدرة النثر على التعبير، عاجزة تماماً. ومن اللافت أن روجيه كايوا غيّر موقفه في أواخر حياته، وفي آخر كتاب له، وهو «نهر آلفي» (Le

(Fleuve Alphée . ونهر آلفـــي، نهر خـــرافي، يجري في أعماق البحـــر، كما تقـول الأسطورة، من المصب باتجاه المنبع. يقول كايوا في هذا الكتاب إن الشعر مفتاح كل شيء، وإن السر كل السر هو في العودة إلى الوراء أو إلى الطفـولـة ومـا تحملـه مـن طهارة، ومن نظرة مفعمة بالدهشة والاستغراب، وبالتساؤلات التي يطرحها الطفل على نفسه في سعيه لفهم العالم المحيط به، ومعنى وجوده فيه. وتبقى تلك التساؤلات بلا جواب،لأن العالم، في النهاية، سر كبير، والحياة سر اكبر. نعم، إن الشعر هو هذا النهر الذي ينطلق مـن الحيـاة عـائـداً إلى مصـدر التسـاؤل ومصـدر الروح، والوجـود، والأشيـاء جميعـاً. ولتلـك العـودة بـالـــذات سريتهـــا الخاصـــة بها، والذاكـرة الإنسـانيـة سر، لماذا نتـذكـر؟ قـال لي مـــرة، غبريـــال مــارسيـــل (Gabriel Marcel)، الفيلسوف المسيحي الوجودي المشهور: « إن في تذكُّر الموتى دليلاً على أنهم أحياء ». إن كل شيء أســاسي في الإنســان مطبــوع بطـابـع الغمــوض والتساؤل. ففي الحب مثلاً، هناك العديد من النساء، والعديد من الرجال. عندما يولد الحب في الإنسان، في الرجل نحو المرأة، أو في المرأة نحو الرجل، لماذا هذا الرجل بالذات، ولماذا تلك المرأة بالذات؟ ليس من جواب واضح. وكذلك الأمر بالنسبة للصداقة. عندما سئل الفيلســوف الفـرنسي « مـونتـاني » (Montaigne) عــن سبــب تعلقه الشديد بصديق له، قال مونتاني، بعد وفاة ذلك الصديق:

«Parce que c'était lui, parce que c'était moi».

لأنه كان هو هو ولأنني كنت أنا أنا

وإذا نحن أخذنا تاريخ الإنسان فوق هذه الارض.. يقول لنا العلماء: إن عمر الكون خمسة عشر مليار سنة، وعمر الأرض خمسة مليارت سنة، وعمر الحياة على الأرض مئة مليون سنة، عمر التطور باتجاه الإنسان عشرون مليون سنة، عمر الإنسان، أو مـا يسمـى الإنســان (l'Homo)، بين ثلاثـة ملايين وسـتـة ملايين سنـة، الإنسان الذي يعرف بأنه يعرف، ستون ألف سنة، وعمـر الإنســان النـاطـق عشرة آلاف سنة، كل ذلك من الأسرار. والكلام، بحد ذاته سر، قراءة الرسوم وتحولها إلى

صور وأفكار . . .جميع هذه الأمور يعجز العلم عن إدراكها ، وحين يدرك العلم حقيقة بعض الأشياء يجد أن أدراكه ليس سوى بداية لغموض آخر .

لذلك فإن الشعر هو حافظ الأسرار . والشاعر يساعد القارىء على تملك تلك الأسرار سواء عن طريق الحسّ ، أو الحدس ، أو الإشراق . وباستطاعنا ، نحن المسلمين ، ربما بفضل حضارتنا ، أن نتفهم ، أكثر من غيرنا ، تلك الطرق . أو الوسائل المساعدة على معالجة أسرار الوجود ، لأن القرآن الكريم ، كتاب واضح يؤكد باستمرار أن جميع مظاهر الوجود هي آيات ، أي اشارات إلى حقائق ازليه . ومن هنا يحق لنا أن نتساءل ، بدورنا ، عن تلك الحقائق الأزلية ، يحق لنا أن نسعى لكي نرى ما وراء المرآة . وفي الإسلام ، مثلاً ، جماليات غير مرتبطة بالوضوح العقلاني ، فالفن الاسلامي هو فن مجرد ، فن أشكال ، والشكل هو إشارة لإشياء نغمية لا وجود لها في الواقع المادي . وباختصار إنه فن قائم ، بكامله ، على الإشارات ، وتلك الإشارات تدل على أن وراء الأشياء المرئية معاني خفية .

▫ هل تجد أن احتواء القرآن ، أو النصوص القرآنية ، على رموز وإشارات تدل على حقائق أزلية ، أو أسرارأزلية ، هو الذي حمل البعض ، لدى ظهور الإسلام ، على أعتبار النبي شاعراً ؟

– نعم ، ولهذا نفى القرآن ذلك نفياً قاطعاً . ثم لو أخذنا الموسيقى العربية مع المؤثرات الهندية والفارسية ، لتبيّن لنا بأنها لا تعبر عن عواطف وانفعالات محددة ، كما هي الحال بالنسبة للموسيقى الأوروبية مثلاً . في الموسيقى العربية أنغام صوتية تسعى لتزويد الروح ، السجينة في عالم الماديات ، بأجنحة تساعدها على الخروج من سجنها وتوجيهها نحو عالم داخلي يكون مفتاحاً للحلم أو للهجرة . وهناك أخيراً الحديقة الإسلامية وقد وضعت كتاباً خاصاً بهذا الموضوع . إن الحديقة الاسلامية تنطلق ، في تصميمها ، من الخارج إلى الداخل ، هناك أولاً الجدار الحجري الذي يحيط بها ، وبعد الجدار مباشرة نجد الأشجار المثمرة ، ثم يلي ذلك اشجار الزينة فالزهور وسائر النباتات العطرة ، وفي وسط ذلك كله نجد بركة الماء والنافورة في وسطها ، والبركة ما هي إلا مرآة تعكس السماء ، أي منطلق النظر نحو الملأ الأعلى ، وكذلك النافورة ، في

وسطها ،ينطلق ماؤها إلى فوق، وينطلق أخيراً صوت العود أو الناي، فيجد الجالس، قرب البركة، نفسه، متحرراً من جميع المظاهر المادية فينطوي على ذاته، وهذا الانطواء على الذات يغدو انطواء على الأعماق. كل ذلك حاولت تفصيله وتوضيحه في كتابي عن الحديقة الإسلامية. إن جميع، عوالم المخيلة الاسلامية متأثرة بالحديقة الاسلامية، فالسجادة حديقة، وغلاف الكتاب حديقة، وفي نسخ القرآن الكريم، المخطوطة باليد، نجد زهرة بين الآية والآية، والصفحة مزينة، حول النص القرآني، بأغصان متشابكة، وزهور متنوعة، وهذه المناظر الجنائنية، تحمل شيئاً من التجريد على الرغم من ارتباطها بالواقع الظاهر للعيان، لأن الفن الاسلامي يرفض أن يعطي المظاهر وزن الحقائق، فهو يلمح لتلك المظاهر تلميحاً فقط لتكون بمثابة مؤشر يقود الإنسان إلى منطلق كل شيء، وهو الله سبحانه وتعالى، أما الحديقة في الحضارات الأخرى فذات فلسفة مختلفة تماماً، فالحديقة الكلاسيكية في الغرب، مثلاً، نراها تتقيد في تنظيمها بالفن الهندسي القائم على مبدأ التناسق، والغاية من التناسق هو ترويض الطبيعة، لأن الطبيعة، في الدين المسيحي مدنسة بالخطيئة الأولى، لذلك ينبغي تقويمها والسيطرة عليها. اما الموقف الرومنطيقي من الطبيعة، والذي بدأ بالظهور في القرن الثامن عشر، فيتجسد في الحديقة الانكليزية، وهذه الحديقة تترك على طبيعتها من دون أي تدخل للانسان في تنظيمها، وقد انشئت حدائق من هذا النمط في المدن الكبرى مثلاً، وهناك عدة لوحات للفنان «كونستيبل» (Constable)، والفنان «تورنر» (Turner)، الانكليزيين، في القرن التاسع عشر، وتُبرز هذه اللوحات سيطرة الطبيعة على الإنسان، وضعفه أمام قوتها وجبروتها، تماماً كسيطرة الغريزة، عند الإنسان، على العقل أحياناً.

▫ عن الفارق بين الغريزة والعقل، يورد فرنسوا ميتران، في فاتحة كتابه «النحلة والمهندس» هذا القول لكارلس ماركس: «إن النحلة، عندما تبني خلاياها الشمعية، تكون اكثر دقة واتقاناً في عملها من عمل المهندس عندما يبني العمارة،ولكن الفارق بين النحلة والمهندس هو أن المهندس يدرك بعقله ما يريد فعله، قبل أن يرسمه على الورق».

- تلك نظرية قرأها فرنسوا ميتران. يوم كان طالباً في صف الفلسفة بمدارس

اليسوعيين في مسقط رأسه. إن الغريزة تصنع، بمهارة عمياء، ما تريد صنعه، إلا أنها لا تستطيع صنع شيء آخر غير الشيء الذي وجدت لصنعه، ولا مجال أمامها للتغيير والتعديل. وقد أشار داروين، بعد ماركس، إلى هذه النظرية في حديثه عن «التحول البيولوجي». بينما يملك الانسان الحرية في أن يحلم، ويصمم، ويعدّل، وينفذ؛ وقد يأتي التنفيذ أقل دقة، من عمل الغريزة، هذا صحيح، ولكنه يأتي بحرية تامة وبإدراك واعٍ. وهذاموضوع حرية الخيار الانساني.

نعود، بعد هذا الهامش «الماركسي»، إلى الحديث عن الحدائق. النموذج الرابع للحديقة هو الحديقة الصينية - اليابانية التي ترمز إلى الكون، لذلك نراها حافلة بالتناقضات، فالشجرة الكبيرة تبدو صغيرة الحجم، والعكس بالعكس. وهذه الحديقة تنطلق في مدلولها من فلسفة «الزن» (le Zen) البوذية المنتشرة في كل من الصين واليابان.

وفكرة هذا الكتاب الذي وضعته عن الحدائق، وخاصة الحديقة في الاسلام، صدرت، في الحقيقة، عن سؤال طرحته على نفسي، يوماً، لدى تأملي في الديانات السماوية الثلاث، فوجدت أن هناك، في أساس هذه الديانات، الحديقة الأولى، وهي الجنة. أي أن الانسان محاصر بين حديقتين، أخرج من إحداهما، في البداية، فراح يسعى، عبر انسانيته، للعودة، من جديد، إلى حديقة الخلود. من هنا أهمية الحديقة في المخيلة السامية، ربما لأن الشعوب السامية عاشت في البوادي، حيث الجفاف والقحط وندرة الماء والنبات، فأبدعت الحضارة تلك الحديقة الساحرة نوعاً من التعويض، وغدت عنصراً أساسياً في جميع مراحل التطور الداخلي للانسان، وظهر تأثيرها في الفن، وفي الأدب شعراً ونثراً. كما نجدها في أسماء العديد من الكتب والدواوين.

□ وبما أن الماء هو العنصر الأساسي لنمو الحديقة، وبسبب حاجة سكان البوادي الماسة للماء، نرى الماء يبلل الكلام العربي، ففي الترحم على الميت يقال: بلّل الله ثراه، وهطلت عليه شآبيب الرحمة. وإذا مدح الشعراء رجلاً بكرمه قالوا: هو ندي الكف وإذا تحسروا على أيام طيبة مضت قالوا: سقى الله تلك الأيام..

ـ هذه الملاحظة المهمة تعيدنا إلى شعري. كثير من الكلمات التي تتردد في شعري مرتبطة بحلم الحديقة، مرتبطة بالشجرة، بالماء، بالغيوم، بالزهور.. جميع تلك الاشارات تأتي، كما في السجاد الاسلامي، مجردة من ثقلها الوجودي لكي تبقى مجرد إشارات. وهذا مالم يفهمه أدونيس في المقدمة التي وضعها لديواني «الوجود الدمية» والذي قام بترجمته إلى العربية. يقول أدونيس: «كأن شعر صلاح ستيتيه امتداد بالكلمة لفن الخط الاسلامي، أعني للشعر الأرابيسكي، مع فارق واحد، هو أن الثاني يحيد عن شيئية العالم بحدس ديني، وأن الأول يحيد عنها بوعي التجريد. غير أن الهاجس واحد: إنه هاجس تشكيلي جمالي.

«هكذا نصفه بأنه شعر ـ هندسة: شكل جميل بذاته ولذاته. وهو في جماليته هذه، فعّال ودال ـ مع أنه لا يعكس «واقعاً» ولا يحمل «قضية». والكتابة هنا ليست ترويضاً للغة وحسب، شأن الترويض الذي يمارس الخطوط، وانما هي إرادة تنظيم وتناغم، إرادة تشكيل جمالي. والقصيدة هنا بنية / نسق. إنها العلم بالجمال، إنها علم الجمال».

إن أدونيس مع ما يتمتع به من نبوغ، لم ينجح دائماً في اكتشاف عالمي الشعري، ولم يدرك أبعاد فلسفة الآية، أو الإشارة، في المخيلة الاسلامية. وهو عندما يقول إن مفتاح قصيدتي، او شعري، هو الجمال، فكأنه يريد بذلك أن ينفي الأبعاد الروحية والنفسية عن شعري. أنا وانت هنا، في منزلي، ننظر إلى هذه السجادة، إنها، كما ترى، مزدانة بالزهور. كل زهرة منها شكل يرمز، في الوقت ذاته، إلى شيئين: إلى زهرة الوجود الزائلة، وإلى زهرة الوجود الخالدة. ففي داخل شعري تلك الجدلية الاسلامية الأصيلة بين الزائل والأزلي، والفن في الاسلام هو، إجمالاً، هذا الجسر القائم جدلياً بمعنى أن الجدلية تربط بصورة تصادمية / تكاملية، عن طريق الفن، بين الزائل والأزلي. فأنا اكتب الشعر، وأفكر في الوقت ذاته، بالشعر، واسعى دائماً بالمعنى، إلى المعنى الخفي، المعنى الغامض. ونعود هنا قليلاً إلى ما ذكرناه سابقاً، فعندما اكتب النثر أحاول توضيح ما يمكن توضيحه من معاني الشعر، حتى اصطدم بباب مغلق تماما، عند ذلك يبدأ الشعر. فالشعر هو هذا الباب المغلق، وهذا الباب،

بنظر سائر الناس، باب، قد يكون من الخشب، أو من الحديد، أو من البرونز، فيحجب عالم الوجود، ولكن هذا الباب يغدو باباً بلّورياً شفافاً أمام الشاعر، فيشاهد، عبره عالماً آخر، عالم الثبات، وعالم الكينونة، وهو عالم ينكشف، للناظر إليه، خلال لحظة خاطفة، وقد اشرنا إلى ذللك لدى حديثنا عن الصوفية. ولمحة الكشف التي تتحقق، خلال تلك اللحظة الخاطفة، ضمانة للشاعر بأنه يسير على طريق الشعر، ولا أقول الطريق المستقيم، لأن طريق الشعر طريق غير مستقيم، بل هو طريق متعرج وخفي، ولكن الاشارات التي يقبض عليها الشاعر، خلال لمحات الكشف، تدله على الطريق الصحيح.

□ أعتقد أن «لمحة الكشف». وبلوغ مرتبتها، هي جميعها في المذاهب الصوفية من التعريفات الدالة على التصوف في قول بعضهم: «إن التصوف هو تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، واخماد صفات البشرية، ومجانبة الدعاوى النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، واستعمال ما هو أولى على السرمدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله تعالى على الحقيقة، واتباع رسوله في الشريعة. وأصل التصوف الإعراض عن الدنيا، وترك التكلف، ونهايته الفناء بالنفس، والبقاء بالله، والتخلص من الطبائع، والاتصال بحقيقة الحقائق..»

أما ما «يراه» المتصوف خلال لمحة الكشف تلك، فمما يصعب توضيحه، لذلك نجد بعض المتصوفة يستشهدون بهذا البيت من الشعر في الحديث عمّا «ينكشف» لهم:

فكان ما كان مما لست أذكره فظنَّ خيراً ولا تسأل عن الخبر

ويلتقي الشاعر، كما عرّفته قبل قليل، بالصوفي، من حيث زعم الاثنين أنهما يستطيعان الإرتقاء من المعطيات التجريبية والرموز الحسية إلى الكشف عن الحقائق الخفية..

ـ إلى حد ما، ولكن كلا منهما من منطلقه الخاص. وقد يكون في هذه النظرية للشعر وللفن، بعض اللّبْس الناتج عن فهم خاطىء لها، حيث يرى فيها البعض أنها بمثابة انعزال عن التاريخ، أو بمثابة ا ستقالة للانسان من حومة الصراع. ما أريد قوله، بصراحة، على هذا الصعيد، هو ان الشعر والفن ليسا مرتبطين بمفهوم

جماهيري معين، أو بمفهوم اجتماعي، أو بالتزام تاريخي محدد. لا شك بوجود شعراء ملتزمين، وشعراء حملوا، ويحملون باستمرار، راية الشعوب ، وراية الثورة، وقد تكلمنا مطولاً عن ذلك وقدمنا امثلة، إنما اكرر ما سبق وقلته، وهو ان موضوعات الشعر والفن شيء، والشعر والفن، بحد ذاتهما، شيء آخر. إن الموضوعات هي منطلق الشعر والفن ووقودهما.

□ بما أنك اعدتنا إلى موضوع الالتزام، وحتى لا نقع في التكرار، أضيف على ما ذكرته، أن الشعر والفن، أو الإبداع عموما، وبصرف النظر عن الدوافع والأهداف، شاء المبدع ذلك ام لم يشأ، يدلُ على تأثر بموضوعات، إنسانية أو اجتماعية، معينة، ويرمي إلى أهداف، انسانية اواجتماعية، معينة، فلا وجود «لبرج عاجي» في الابداع الأصيل، اطلاقا . فعندما يساعدني الشاعر، بقصيدته، والفنان، بلوحته، والموسيقار، بمقطوعته أو سيمفونيته، على اختراق الجدار الصفيق، أو الباب المغلق، عبر تلك اللمحة الخاطفة. فإن ذلك سيؤدي حتماً إلى تطهري، أنا القاريء أو المتذوق، إلى «تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الاخلاق الطبيعية، واخماد صفات البشرية، والتعلق بعلوم الحقيقة..» كما تقول المتصوفة، أي إلى معرفة ذاتي، وبالتالي معرفة العالم. واعتقد، جازما، أن معرفة الذات، هي أحوج ما يكون إليه الانسان العربي في ظل هذه الظروف من التشتت الفكري، والإضطراب النفسي، بعد عصور الانحطاط الطويلة المظلمة. ولا نغالي إذا قلنا إن اسرائيل قد اعتمدت، إلى حد ما، في انتصاراتها العسكرية المرحلية، على مثل هذه العوامل السلبية في المجتمعات العربية. لذلك أعتبر أن الابداع الأصيل، بقدر ما يقترب من جماهيرنا، بقدر ما يسهم في تنقية النفوس، وفي تكوين الانسان السوي.

ـ أنت على حق، ما دامت أصالته لم تمس. فالابداع، شعراً كان أو فناً، هو كالنار والنور في الوقود، فالوقود، أيا كان نوعه، يحرق ويضيء في آن معاً. لذلك من الخطأ الكلام عن الحداثة أو عن القدم في الشعر. إن الشعر هو النار والنور سواء كان قائله الشنفرى، أم امرؤ القيس، أم المتنبي أم فيرجيل، أم مايا كوفسكي، أم رينيه شار، ام كيتس، ام أليوت، ام سواهم. وعلى نحو آخر، هناك حضارات مختلفة، ولغات مختلفة، وظروف مختلفة، بل متناقضة، فالشاعر، هو ذلك العامل المُوقد، الذي يحوّل كل شيء إلى نار ونور، وليس هناك فرق، أو تمايز،

للنـــار والنـــور، بين الحضـــارات، وبين اللغـــات، أو بين البيئـــات، والأقـــاليم الجغرافية، والتواريخ. فشاعرية ماياكوفسكي، على ما هي عليه من قوة وأصالة، ليست مرتبطة بالثورة السوڤياتية، على الرغم من تأثر ماياكوڤسكي، فكرياً، بمبادىء تلك الثورة. وكذلك القول بالنسبة للشاعر الفرنسي مالارميه، من منطلق مختلف طبعاً، وفي بيئة مختلفة وفي ظروف مختلفة، عندما كتب شعراً متأثراً بواقع الحياة اليومية، ولكننا نجد أن شاعرية مالارميه، وشاعرية ماياكوفسكي، متقاربتان جداً. وهذا يعني أن شاعرين اثنين عاش كل منهما في بيئة مختلفة عن بيئة الآخر، قد يعطيان شعراً متشابهاً في نكهته ورونقه، والعكس صحيح. ما اريد قوله أخيراً، إن أمام الشاعر مجالاً رحباً للتحرك، شعرياً، من منطلق التزامه، أو من منطلق تحرره واختياره. وخلاصة القول إن الشعـر إذا كـان وسيلـة للالتـزام فقـد ينجـح الالتـزام ويفشـل الشعر، أما إذا كان الالتزام وسيلة للشعر، فقد يزود الشعر بطاقة ما، تزيد من زخمه ومن عمقه. فالشعر ليس في موضوعاته، وهو يستطيع الإنطلاق من أي موضوع، شرط توفر الشاعرية الحق كما قلت غير مرة، وأن يكون هناك شاعر قادر على أن يستمد من الموضوعات العادية والمألوفة، معاني سامية، فتضيف هذه المعاني سموها إلى وزن الشعر، وتُغني أبعاده. ومالارميه أصدق مثال على ذلك لأنه استطاع أن يستوحي من مناسبة سخيفة شعـراً لطيفـاً، وإن لم يكـن شعـراً ملهماً. وكـذلـك أبـولينير، وفرلين، وكذلك أبو نواس. إذن فإن الشعر يمنح الموضوع، أياً كان، بُعداً انسانياً وبعداً فنياً، فضلاً عن أبعاده السياسية، إذا كان الموضوع موضوعاً وطنياً أو قومياً.

□ هذا العرض الواضح لمفهوم الالتزام، أراه مهماً جداً. لأن الفهم الخاطىء للالتزام ألحق ضرراً كبيراً بأدبنا العربي المعاصر، في خمسينات وستينات القرن العشرين، حيث غدت القصيدة، أو الرواية، أو القصـة القصيرة، لـدى عـدد مـن أدبـائنـا، الملتـزمين عقائدياً، أقرب إلى المنشور السياسي منها إلى الابداع الأدبي وكان للعهد الستاليني في الاتحاد السوڤياتي، وعبادة الفرد، تأثير سيء على الأوساط الأدبية العربية المتأثرة بالفكر اليساري بمعناه السياسي الضيق. وأذكر، على هذا الصعيد، حكاية «ستالينية» كنا نتناقلها باعجاب، وملخصها أن شاعراً سوڤياتياً شاباً، جمع قصائده الغزلية في ديوان، وأراد، قبل طبع الديوان، أن يرى رأي الرفيق ستالين في شعره، وتقول الحكاية إن الرفيـق

ستالين قرأ القصائد باهتمام ثم استدعى الشاعر الشاب وقال له: «شعرك الغزلي جميل جداً، ولكني أنصحك أن تطبع من الديوان نسختين فقط: نسخة لك ونسخة لحبيبتك..» وتأثير مثل هذه الحكايات، سواء كانت الحكايات حقيقية أم مجرد أساطير قوي جداً على عقول ونفوس الأدباء الناشئين والمتحمسين لليسار وأعتقد أن شيوع هذه المفاهيم الخاطئة للالتزام مهّد الطريق، على نحو أو آخر، أمام موجة الغموض المنغلق التي جرفت، في تيارها، العديد من شعرائنا المعاصرين، وبخاصة مقلدي الشعراء المجددين الكبار، هذا فضلاً عن أنصراف هؤلاء الشعراء، إذا صحّ وصفهم بالشعراء، عن هموم الناس وهموم الوطن انصرافاً تاماً، حتى كأنّ بعضهم يعيش في كوكب بعيد جداً عن الأرض، وهذا ما أدى إلى اتساع الهوة بين الشاعر والقارىء.

ـ إن الغموض للغموض، في الشعر، آتٍ من فقدان أي نافذة مضيئة لدى الشاعر، وأقصد بذلك عجز الشاعر عن الوصول إلى أي سر في نفسه، أو إلى أي سر من أسرار الوجود، وأسرار اللغة، وهو يتوهم أن جميع المعاني واضحة أمام نظر عقله، فينطلق، في شعره، من بدائيات الأمور، مستعيناً بالغموض لكي يوهم القارئ، إذا كان هناك من قارىء بأن هذا الغموض المحيط بشعره يخفي أعماقاً غنية. ولا أرغب بالحديث تفصيلياً عن هذا النوع من الشعراء الانتهازيين لكي لا نبتعد عن موضوع حوارنا.

□ ماذا تقصد بلفظة «الانتهازيين»؟

ـ أي أن يكون هناك زِيٌّ تعبيري رائج تكثر فيه المعاني غير الواضحة، أو تبدو وكأنها غير واضحة للوهلة الأولى، وتحتشد فيه العبارات، على نحو تركيبي غير مألوف يزيد من غموض الأشياء وانغلاق معانيها، والبعض يسعى، من وراء هذا الشعر، إلى إخفاء سطحيته. أما الغموض الطبيعي فهو رفيق الشعر منذ البداية، وإذا كنا نألف، اليوم، الشعر العربي القديم فلأنه مضى زمن طويل على ذلك الشعر مع ما رافق ذلك الزمن من شروح مستفيضة، وترديد مستمر على أفواه الناس، حتى ألفناه شكلاً ومضموناً، وغدا جزءاً من تراثنا الفكري والعاطفي. ولا أعتقد أن

الشعر القديم كان مستساغاً لقرائه في زمن الشاعر كما هو بالنسبة لنا. والشاعر لا يكون شاعراً حقيقياً إذا هو لم يأت بجديد في شعره، وكل جديد يصدم وعي الناس وذوقهم في بداية أمره، لذلك قالت العرب عن الشعراء بأنهم ينطقون باسم الجن، ومن الشعراء من ظنوا أنفسهم أنبياء، كالمتنبي مثلاً، ونجد ذلك في جميع الحضارات. فلكي ينجح الشاعر في السيطرة على مخيلة أبناء عصره، ينبغي عليه أن يفاجئهم بمعان جديدة، ولغة جديدة لم يألفوها من قبل.

□ ولكن الجديد، في الشعر والفن، لا يولد من عدم، ولا يُغرف من معين آخر مختلف عن حضارة الأمة أو الشعب وتراثها، بل هو امتداد تكاملي، ومستقبلي، لتلك الحضارة وذلك التراث، أو هو، كما قلت أنت سابقاً، إضافة شيء ذي قيمة على العمارة الشعرية أو الفنية التي ارتفعت، شامخة راسخة خلال مئات من السنين، لدى هذا الشعب، أو ذاك، أو خلال آلاف من السنين، إذا نظرنا إلى الحضارة الإنسانية بمعناها الكوني الشامل. فالفنان الكبير «بيكاسو» (Picasso) انطلق، في جديده الفني، من قاعدة صلبة، فآثاره الأكاديمية الأولى، لا تقل روعة عن آثار مشاهير الفنانين الكبار في تاريخ الفن العالمي. وإذا عدنا إلى شعرائنا المجددين، في أواسط القرن العشرين، أمثال البياتي، والسياب، وأدونيس، وخليل حاوي، ونازك الملائكة، ومحمد الفيتوري، وعبد الصبور وسواهم، نجد أنهم تفرعوا، هم أيضاً، من شجرة تراثية عميقة الجذور في تربتنا الثقافية والحضارية، لذلك نجحت تجاربهم الشعرية واستمرت متطورة مع شعراء أمثال سعدي يوسف، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وأمل دنقل، ومحمد علي شمس الدين، وحجازي وسواهم، على الرغم مما تعرضت له تلك التجارب الغنية، من محاولات «إجهاض»، على يد بعض رواد «قصيدة النثر» في الستينات، وفي لبنان وكان ذلك لأن لبنان هو أكثر البلدان العربية تأثراً بالحضارة الغربية بفرعيها اللاتيني والأنكلوسكسوني. وأرى أدونيس على حق في قوله: «ما نسميه، اليوم، شعراً جديداً ليس كله جديداً. فالشكل غير القديم لا يعني، بالضرورة، أنه جديد ظاهرياً، يحمل نفساً قديماً. وثمة شكل قديم ظاهرياً، يحمل نفساً جديداً. فالفرق بين القديم والجديد لا نلتمسه، بالضرورة، في الشكل، بل في الروح، في الحضور الشعري الشخصي الجديد الأصيل، تعبيراً ورؤيا.

«وكل أثر شعري، جديد حقاً، يكشف عن أمرين مترابطين: شيء جديد يقال،

وطريقة قول جديدة. فكل إبداع يتضمن نقداً ـ للماضي الذي تجاوزناه، وللحاضر الذي نغيره ونبنيه. وعلامة الجدة في الأثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة. في مدى اختلافه عن الآثار الماضية، وفي مدى إغنائه الحاضر والمستقبل».

«وكل إبداع هو إبداع عالم، فالشاعر الحق هو الذي يقدم لنا، في شعره، عالماً شخصياً خاصاً، لا مجموعة انطباعات وتزيينات. إذن كل إبداع تجاوز وتغيير».

«حين ندرك هذا لا يعود صعباً أن نميز بين الجديد والمزعوم جديداً، بين الجدة والموضة، بين الإبداع والبدعة. الموضة أو البدعة هي الهوس بالآتي الحاضر والعابر، هي هاجس الطرافة للطرافة، هي التعلق بالجديد لأنه جديد وحسب، وليس في هذا أصالة ولا فن..»[1].

هذا الرأي الواضح لأدونيس حول معنى «التجديد» في الشعر العربي المعاصر، لم يمنع أدونيس من تشجيع «المزعوم جديداً»، في هذا الشعر، في مجلة «شعر» أولاً، ثم في مجلة «مواقف» بعد ذلك.

ـ لا أريد الخوض بعيداً في متاهات الشعر العربي الحديث ومسيرته، لأن هذا الشعر شعر فتي، جاهد بعض رواده في خلق (أفق جديد) في الضمير العربي، وفي اللغة العربية، وكانت المهمة صعبة بسبب جلال الشعر القديم ووطأته. ويبدو لي أن التحرر من تلك الوطأة كان أكثر صعوبة، في شعرنا العربي، منه لدى حضارات أخرى، مرت بنفس التجربة. ومما لا شك فيه أن الشعر الحديث اكتشف، بصورة مفاجئة، الشعر العالمي، والشعر الغربي منه، في شكل خاص. وقد عرف الشعر، في بعض البلدان الأجنبية، تحولات بارزة، وتطوراً مستمراً. فالشعر الفرنسي مثلاً عرف الحداثة في أوائل القرن التاسع عشر، وما فتيء، منذ ذلك التاريخ، يتجدد، ويتغير، ويأتي بمبادىء ومدارس على نحو مستمر. وكذلك القول عن الشعر الإنكليزي والألماني والأميركي، بينما بقي الشعر العربي، طيلة عصر النهضة، وحتى الحرب العالمية الثانية، على حاله، أي كما كان في العصر الجاهلي،

(١) أدونيس: تجربتي الشعرية ـ مجلة الآداب، العدد الثالث (آذار / مارس) ١٩٦٦، بيروت.

والأموي والعباسي، مثله في ذلك مثل الشعر في كل من اليابان والصين، وإلى حد ما، في الهند. وأتكلم هنا عن بلدان آسيوية كبلداننا، أو كبعض بلداننا. وقد حاول طاغور تجديد الشعر الهندي، ونجح في محاولته، أما محمد إقبال، وهو شاعر كبير، فقد استمر شعره مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً، بشعر كل من غلام محمد، وجلال الدين الرومي، وبسائر الشعراء الصوفيين. ونراه، في الشكل الرباعي للقصيدة، قريباً جداً من عمر الخيام ومن تلميذه الشاعر التركي يونس العمري، في القرون الوسطى.

إذن عندما خرج الشعر العربي إلى النور أقبل، بظمإٍ صحراوي، على صور ومعان. وتجارب أدبية، لم تكن متوفرة له من قبل، خاصة في الشعر الأوروبي والشعر الأميركي، ومن الشعراء الأجانب الذين أثّروا في الشعر العربي الحديث أذكر ماياكوفسكي، ومالارميه، وسان ـ جون برس، وناظم حكمت، وإيلوار، وإيف بونفوا، ورينيه شار، وهنري ميشو، وبيار جان جوف، واليوت، وعزرا باوند، والمدرسة السوريالية وعلى رأسها أندريه بريتون، وهناك أيضاً إيليتيس ويانيس ريتسوس.

□ ليت الأمر اقتصر على التأثر بشعر الآخرين. كثيرون من شعرائنا المعاصرين حادوا عن التأثر بالآخر، وعمدوا إلى تقليده، والتقليد، مهما كان متقناً، لا يبلغ مستوى الإبداع. ما من شاعر عربي قديم إلا وتأثر بمن سبقه، فبالنسبة للشاعر الضعيف، أو المتطفل على الشعر، يغدو التأثر تقليداً سطحياً، وبالنسبة للشاعر الحقيقي، فإن التأثر بالآخر يغدو رافداً لعالمه الشعري الخاص به يغنيه دون أن يضر به. ولعل في قصة أبي نواس مع أستاذه خلف الأحمر خير دليل على معنى التأثر، فعندما ظهرت بوادر الشاعرية على أبي نواس، استأذن أستاذه في النظم، فأبى عليه خلف الأحمر ذلك وأمره أن يحفظ كثيراً من القصائد والأراجيز لكبار الشعراء والرجّاز، فحفظ ما أمره به، وامتحنه خلف الأحمر امتحاناً عسيراً شاقاً، وانتظر أبو نواس من أستاذه أن يأذن له في النظم، ولكن خلفاً الأحمر قال لتلميذه: «لا آذن لك إلا أن تنسى ما حفظت...». إن التفاعل السليم بين الحضارات، لا يعني النقل الآلي لإحداها عن الأخرى، خاصة في مجال الإبداع، ألا ترى أن بعض شعرائنا «المجددين» كانوا مقلدين، لا متأثرين، مما أدى إلى نفور القارى العربي من أشعارهم؟

ـ قد يكون ذلك.. ولكن القارىء العربي، بوجه عام، ليس على درجة من الثقافة

تؤهله لأن يقول « الحق » كما تنص على ذلك لغة القانون. ثمة شعراء عرب كانوا في الصف الأول، ويمكننا أن ننظر إلى مواقفهم الشعرية وتأثرهم بالشعر الغربي من منطلق علاقتهم بالواقع الأدبي والاجتماعي الذي ينتمون إليه، وتالياً تحديد شخصيتهم الشعرية من منطلق هذه العلاقة. وهؤلاء كانوا شعراء رافضين للواقع المنظور في العالم العربي، فأرادوا أن يحطموا، بشعرهم، هذا الواقع، أو هذا العالم. فهم يريدون الموت ولكنهم يرفضون الزوال. والموت، في نظرهم سبيل للانبعاث. هذا ما نلمسه مثلاً في شعر السياب الذي رفض العالم العربي بواقعه الراهن، ولكنه لم يرفض جذور هذا العالم، فالتزم، عن طريق تموز وأساطير الآلهة القدامى في منطقة ما بين النهرين بالعودة إلى بابل وسامرا. ونلمسه أيضاً في شعر أدونيس وبخاصة في قصائده الأولى، « أغاني مهيار الدمشقي »، وفي شعر خليل حاوي في حديثه عن موت الإله وعن انبعاثه، من منطلق مسيحي. هؤلاء الشعراء عانوا من مشكلة عاشوها، بكل عمقها، وفي أعماقهم، وتمكنوا، في مرحلة ما، من حلها بربطهم الحياة بالموت.

وهناك شعراء الرفض للرفض، منهم أنسي الحاج، فعنوان ديوانه الأول « لن » هو رمز للرفض المطلق، إنه « فوضوي » يريد تحطيم المعاني وتحطيم اللغة، وتحطيم كل شيء دون أن يكون قادراً على استبدال ما يحطمه بأي شيء آخر ذي جدوى.

□ ما تقوله عن شعر أنسي الحاج يعيدنا، ثانية، إلى دراسة الناقد المصريّ صبري حافظ المنشورة في مجلة « الآداب ». يقول صبري حافظ عن شعر أنسي الحاج، بعد حديثه عن سائر رواد قصيدة النثر: « ولننتقل الآن إلى النمط الثالث الذي ينحت أبرز ملامحه من البناء المطلسم بكلمات هجينة غريبة.

يتزعم هذا النمط أنسي الحاج وينطوي تحته ابراهيم شكرالله وفاتح المدرس، وسنحاول هنا أن نتناول محاولة أنسي الحاج وإن كنا نفتقد المعلومات عن شخصه إذ لا نعرف عنه سوى أنه ولد عام ١٩٣٨ وأنه فقد امه وهو في السابعة عام ١٩٤٥، نفس العام الذي القيت فيه قنبلتي هيروشيما وناكازاكي. وإن كنت ارجح أنه اصيب بمرض ما وربما كان مرضاً خطيراً. والمعلومات عن حياة أنسي ضرورية إذ ربما تلقي بعض الضوء على

دوافعه لاعتناق هذا التفكير الهذياني. وأنسي يبني دعوته للشكل الجديد الغريب ذاك ليس فقط على اجتياز الشكل القديم ـ والشعر الحديث عنده قديم ـ وإنما أيضاً على تدمير هذا الشكل. ومحاولته لتدمير كل شيء منبثقاً عن نوعية رؤيته للعالم إذ يعبر ـ كما تقول خالدة سعيد ـ «عن التفكك، عن الانهيار الجسدي والروحي». ويطالب بجرية هي الفوضى بعينها، ويقدم كل هذا من خلال لغة شديدة الغرابة متسقة مع محاولته التدميرية تلك، أو بالأحرى من خلال «اختراع متواصل للغة تحيط به، ترافق جريه، تلتقط فكره الهائل التشويش والنظام معاً»، كما يقول في مقدمة «لن». وفكر أنسي الحاج شديد التشويش كالعالم الغريب الذي ينسجه.. التشويش النابع من تمزقات ذاتية مريرة».

ـ إذا كان هناك تحطيم لمجرد التحطيم، فذلك لا يعني بأنه ينبغي علينا أن نرتاح، أو لا نرتاح، فلسفياً، لهذا الموقف. أقول إن هذا الموقف هو المنطلق لشعر أنسي الحاج، على الصعيد الفكري، والمهم في الشعر، كما سبق وقلت، ليس الفكر، وإنما الانجاز الشعري بحد ذاته هل نجح أنسي الحاج بواسطة الرفض المطلق، في التعبير عن العالم العدم الذي سعى إليه في مرحلة ما؟ الجواب عند القارىء، هناك «لن» وهناك ديوانه «الرأس المقطوع»، وهناك سائر دواوينه.

وهذه المواقف الرافضة، برزت، بقوة، إثر هزيمة عام ١٩٦٧، عند عدد من الشعراء المصريين، خاصة، عند أمل دنقل مثلاً، وعند جمال الغيطاني، في النثر، ونثر الغيطاني لا يبعد كثيراً عن الشعر

□ المواقف الرافضة التي برزت إثر هزيمة ٦٧ تختلف اختلافاً جوهرياً عن بعضها بعض، فثمة مواقف رافضة، فعلاً، ولكنها تحمل في أحشائها بذوراً إيجابية مهمة، وهي عندما تتحدث عن سلبيات الواقع العربي وفساده، تحثنا، على نحو أو آخر، على رفض تلك السلبيات وعلى القضاء على ذلك الفساد، مع محافظتها التامة على طهارة الشعر ورونقه. وثمة مواقف من قبل الشاعر، سعت، عن قصد أو عن غير قصد، إلى بعثرة ما يترسب في أعماق الإنسان العربي من إيمان قد يساعده على تجاوز الهزيمة، وبالتالي على استئصال مسبباتها الذاتية وغير الذاتية. والقول إن القارىء المثقف والواعي قادر على أن يستل من هذا الرفض المطلق خيطاً من نور، هو، في نظري، نوع من الرجم في الغيب. وإذا سلمنا بأن أنسي الحاج شاعر

« فوضوي » ، كما قلت أنت، قبل قليل، وكما قالت خالدة السعيد ، وكما قال صبري حافظ ، فإن « الفوضوية » ، مذهباً وسلوكاً ، لم تترك في تاريخ الفكر ، وفي تاريخ الإبداع، في العالم، أثراً يذكر . والمتتبع لكتابات أنسي الحاج الأخيرة، يلاحظ تطوراً ملحوظاً في موقفه الشعري، تطوراً إيجابياً يبعده، تدريجياً ، عن « عدميته » السابقة ، وهذا أمر يفرحنا ، نظراً لما للشاعر الصديق من طاقة تعبيرية متميزة .

وبما أنك ذكرت بالشاعر أمل دنقل في إشارتك إلى المواقف الشعرية الرافضة التي برزت إثر هزيمة ٦٧ ، لنستمع معاً إلى ما قاله أمل دنقل عام ١٩٦٨ ، حيث يبدو الفارق جلياً بين « رفض » و« رفض » :

من مذكرات المتنبي

في مصر

... أكرهُ لون الخمر في القنّينة
لكنني أدمنتها .. استشفاءا .
لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة
وصرتُ في القصور ببغاءا :
عرفتُ فيها الداءا !

ويختتم أمل دنقل قصيدته بقوله :

..تسألني جاريتي أن أكترى للبيت حرّاساً
فقد طغى اللصوص في مصر .. بلا رادع
فقلت : هذا سيفي القاطع
ضعيه خلف الباب . متراساً !
(ما حاجتي للسيف مشهوراً
ما دمت قد جاورت كافورا ؟)
.. « عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ ؟
بما مضى ؟ أم لأرضى فيك تهويد ؟
« نامت نواطير مصر » عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد !

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً
لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟
عيد بأية حال عدت يا عيد؟

ـ أذكر، إثر هزيمة ٦٧، وكنت، يومذاك، ممثل لبنان في الأونيسكو، أنَّ أدونيس دخل عليَّ وخاطبني بلهجة التقريع قائلاً «ماذا تفعل، أنت، هنا؟ يجب أن تعود إلى لبنان فوراً، وأن تأكل، مثلنا، الخبز والزيتون، وأن تشاركنا النضال!» فأجبته: «ولكنني أناضل هنا، على الصعيد الديبلوماسي، نضالاً ضارياً، ولست بالشاب القادر على حمل البندقية، ومنظمة الأونيسكو، كما تعلم، جبهة ديبلوماسية بالغة الأهمية، فأنا أتولى، مع زملائي ممثلي الدول العربية والدول الصديقة للعرب، مهاجمة إسرائيل وفضح ممارساتها، في جميع اللجان والمكاتب التابعة للأونيسكو، ودارت الأيام فإذا بي أنا هنا في لبنان، أناضل دبلوماسياً، وأدونيس ينعم هناك، في باريس، وفي مقر الأونيسكو بالذات.

□ **لندع أدونيس، الإنسان، في «تحولات» إقامته وهجرته، لنتحدث قليلاً عن أدونيس الشاعر، ما هو رأي صلاح ستيتيه الشاعر بأدونيس الشاعر؟**

ـ لا شك بأن لأدونيس قصائد رائعة، ومجموعات شعرية جيدة، وله أيضاً، في بعض دواوينه نوع من الحشو، لأن أدونيس وسّع مساحته الثقافية في العالم العربي ليتيح لنفسه أن يلعب دور الرائد ـ ولو بصورة لفظية، دون أن يأتي، فعلاً، بما هو منتظر منه، أي بأشياء جديدة، على صعيد الشعر، أو على صعيد النثر، أو على صعيد الفكر، وعلى نحو مستمر. وأعتقد أن أدونيس كتب أكثر مما كان عليه أن يكتب. وأرى، شخصياً، أن الشاعر ليس ملزماً بالكلام عن كل شيء: عن القضايا الوطنية، والقومية، والسياسية، وعن القضايا الروحية، والجسدية، والتاريخية، والصوفية، والفدائية. تارة يحذو في شعره حذو القدماء، وطوراً يستبق العدائين نحو المستقبل... قد يكون مثل هذا الوضع وضعاً تحررياً، ولكنه ليس وضعي على الإطلاق. فأنا شخصياً، إما بدافع الحذر من وقوعي في التناقض، وإما

،فع الخوف من الانقطاع عن جذوري، وإما لأني يقظ، إلى أقصى حد في حـواري مـع نفسي، ومـع أسراري، وأسراري هـي قـريبـة جـداً مني، وبعيـدة جداً عني في آن معاً، أقول: انني بفعل تلك الدوافع جميعها، قليل التحرك في الشعر، بل إني أدور في حلقة ضيقة للغاية آملاً أن يتيح لي هذا الضيق أن أحظى بالعمق الذي أسعى إليه، واعتبر، فضلاً عن ذلك، أن الشعر يرى في الثقافة سجناً لطموحاته وقيداً لآفاقه المتمردة على كل تقليد، ويرفض تلقي الأوامر باسم الثقافة المتوارثة والسعي دائماً للتجديد، حتى أكاد أقول وكأنه عدو للثقافة وها هو كذلك، بل هو عدو للطاعة العمياء أمام قوالب الثقافة الحديدية الصماء!

وقد أدرك كتاب الأدب العربي هذه النزعة التحررية عند الشعراء فقالوا «يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره» تقديراً للنزعة الخلاقة التي تمورُ بها نفس الشاعر تجاه احاسيسه المرهفة وطموحاته اللامحدودة!

بعد تلك التيارات التي استعرضناها في الشعر العربي الحديث، نصل أخيراً، إلى تيار بدهي، وهو تيار يعبر عن الرفض المتبادل بين الشاعر ومجتمعه، فالشاعر لا يسعى إلى القفز فوق التاريخ والعودة إلى الماضي البعيد، ولا يسعى، من جهة ثانيـة، إلى تحطيم الأشياء، بل يلجأ إلى عالم الطفولة، أو عالم الطهارة كما نجد عند شوقي أبي شقرا، وفؤاد رفقه، مثلاً. ويسعى شعراء هذا التيار عبر حصر شعرهم بالطفولة، وعبر الشفافية، إلى المصالحة مع العالم، وهم متأثرون، إلى حد ما، بشعر جورج شحادة. في بدهية الكلام وفنيته في الوقت ذاته، وفي معالجة ظلمة الحياة والموت بشفافية التعبير ورهافته.

وهناك، في العالم العربي، شعراء أعطوا لأنفسهم حق التعبير عن ظواهر عالمهم، إما عن طريق الثورة، أو عن طريق الالتزام السياسي، أو عن طريق التعامل مع الواقع، سواء كان هذا الواقع بسيطاً أم مؤلماً أم ضئيلاً. من الشعراء الملتزمين أذكر الشعراء الفلسطينيين، ومن الثائرين اجتماعياً شعراء سلكوا مسلك الجواهـري، ومـن شعراء الواقع أذكر عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، في عدد من قصائـدهما، وشعراء الواقع يهتمون بوصف دقيق وعاطفي لأشياء بسيطة، ويسعون، عبر هذا

الوصف، إلى التعبير عن عواطفهم أو عن مواقفهم الذاتية، وهذه الظاهرة قديمة في الشعر العربي، من روادها الكبار الشاعر العباسي، ابن الرومي الذي ذهب بعيداً في وصفه التجريدي للأشياء، والبحتري، خاصة في وصفه إيوان كسرى حيث يبرع في التصوير المجرد عن أي حس عاطفي أو قومي، وكأنه يكتب، كما سيكتب، في عصرنا، رواد «الرواية الجديدة» في فرنسا وفي غيرها من البلدان والذين يصفون الأشياء وصفاً دقيقاً خالياً من التخيل أو التعاطف. وقد سبق الشاعر الفرنسي «فرنسيس بونج» (Francis Ponge) كتّاب «الرواية الجديدة» في هذا المسلك الأدبي حتى أنه سمي بشاعر الأشياء. وقد حاول «بونج» أن يخلق «معادلاً لغوياً» (équivalent linguistique) للأشياء، فوضع، مثلاً، كتاباً عن «الدبّور»، وآخر عن «القرنفلة»، وكتاباً ثالثا: عن زهرة «الميموزا»، وله قصيدة في «الصابون»، وقصيدة في «الحطب»، فنراه يختار «شيئاً» ما ويصفه بتردد، أي يعطي جملة، ثم يقول: لا، هذه الجملة تفتقر إلى الدقة، فيعطي جملة ثانية انطلاقاً من الجملة الأولى، وهكذا، فكأنه يرسم ذلك الشيء من جميع الجهات، فتأتي القصيدة، أو الصفحة، أو الكتاب بثقل الأشياء الموصوفة، من دون أي تدخل من قبل الشاعر، إلا تدخله اللغوي في وصفها، علماً بأن الإنسان، بنظر هذا الشاعر، مجرد من الروح، وليس هناك سوى العالم بوجوده المادي، وبفيزيائه وقوانينه. وقد قال فرنسيس بونج مرة لجان كوكتو الذي كان يتباهى بتجديده المستمر في الشعر والنثر: «أنا لا أعيب عليك تقليدك الآخرين، بل أعيب عليك تظاهرك بأنك السبّاق دوماً».

وقد لاحظت أن شعراء الموجة الراهنة من الشعر الحديث، باستثناء البعض طبعاً، مرتبطون، إلى درجة الالتزام التام، بشعراء الخمسينات، علماً بأن شعراء الخمسينات ما زالوا أحياء ومنتجين، وأن الضمير العربي لم يستوعب شعرهم استيعاباً تاماً ليصبح عنصراً من العناصر الداخلية للثقافة العربية. فذلك الشعر ما زال، إلى حد ما، مرفوضاً، وإذا لم يكن مرفوضاً تماماً فثمة علامة استفهام كبيرة تحيط به، ثم إن المجتمع العربي، لم يتح له أن يتطور اجتماعياً خلال الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة، ومردُّ ذلك للصراعات الداخلية والاقليمية، وفي طليعة تلك الصراعات المواجهة

الكبرى مع إسرائيل. ثم إن التخلف والجمود في الميادين السياسية والاجتماعية أدى إلى ضعف التطور في المجالات الإبداعية. وما نقوله عن الشعر العربي ينسحب على الفن العربي كذلك. فالإنتعاش الذي طرأ على الفن العربي في الخمسينات والستينات من هذا القرن لم يوفر للفنانين المحدثين (الجدد) القدرة على تجاوز المراحل التي سبقهم إليها زملاؤهم المعاصرون، لأنهم فقدوا روح المغامرة في مجتمع أصيب بالانغلاق والتقوقع أكثر مما أصيب في الماضي.

الشعر اختبار

□ بعد أن أصبحت اللغة الفرنسية جزءاً من صلاح ستيتيه أصبح شاعراً، راسخ الموهبة، في فرنسا، وخارجها، فكيف كان شعورك، كأنسان مرتبط بجذوره، أمام هذا النجاح في بلد غريب، وبلغة غريبة. ربما كانت كلمة «نجاح» ليست بذات رنين عذب في سمعك، أقول ذلك بعد معرفتي العميقة بك شخصياً، وبأدبك. ولكن لندع التواضع جانباً، فعندما تتسابق دور النشر الكبرى في فرنسا، على نشر إنتاجك الشعري والنثري، فمعنى ذلك أنك أصبحت ثابت القدم في الأوساط الثقافية الفرنسية والعالمية، شاعراً وناقداً.

ـ لا أود أن آتكلم عن نجاح ما. بل أن كلمة «نجاح»، مع شكري لرأيك في شعري، ليست صحيحة تماماً. فلنقل هناك مغامرة شعرية. وانني كشاعر أعتبر نفسي ساعياً لبلوغ المعنى. ربما كانت القصيدة، والكتاب، والناشر، وأكاد أقول، أيضاً، القارىء، هو آخر ما يشغلني. وعندما أقول المعنى، فلا أقصد بذلك المعنى الواضح للانسان، أي المعنى الظاهري، فالمعنى الحقيقي للانسان مرتبط، لدي، بغموض الكون، إنه إلى حد ما، في شمس الوجود، وإلى حد كبير، في غيب الوجود: فالشاعر هو من يحاور تلك الشمس وذلك الليل المتفاعلين داخل روحه وداخل ذاته، وداخل كلامه. يقول «هنري جيمس» (Henry James): «إني أفضل إخفاقاً مثيراً على نجاح لا فحوى له».

(Je préfère un échec intéressant à un succès insignifiant)

□ لا يغرنك المرتقى السهل إذا كان المنحدر وعراً..

ـ أندريه جيد (André Gide) يقول شيئاً قريباً من ذلك: «على الانسان أن يمضي

صعوداً حتى في طريقه المنحدر..»

بالنسبة لوجودي الأدبي في فرنسا، تحدثت سابقاً عن دراستي، ثم عن اشتراكي في تحرير المجلة الأدبية «لي ليتر نوفيل» أو الآداب الحديثة» وعن علاقتي بعدد من الشعراء، وبخاصة مع الشاعر بيار جان جوف الذي كنت أزوره مرة في الاسبوع، حيث أقضي ساعات برفقته، في منزله، بباريس. وكان المنزل، منزل الشاعر، يشبه صاحبه بما اشتمل عليه من سحر ومن وضوح. وبيار جان جوف من الشعراء الذين أحدثوا تأثيراً عميقاً في تكوين شخصيتي الأدبية، فضلاً عن أصدقائي من الشعراء الشبان، يومذاك، وقبل هؤلاً، كان، هناك، غابرييل بونور، ولويس ماسينيون، كما سبق وذكرت. وبفضل مساهمتي في مجلة «الآداب الحديثة» تعرفت على أندريه بريتون، وبول ايلوار وغيرهما ممن كانوا قد أصبحوا، وقتذاك، من الشعراء القدامى، ولكنهم كانوا مستمرين في الانتاج. وبسبب تعرضي لإصابة طفيفة بذات الرئة، انقطعت عن الدراسة لمدة سنتين قضيتها في أحد المصحات حيث قرأت للعديد من الشعراء والكتاب، وعدت إلى باريس بطاقات ثقافية غنية، وتوطدت علاقتي بعدد من الشعراء، وبخاصة مع ايف بونفوا، وأندريه دي بوشيه. وذهبت برفقة بونفوا، مراراً، لزيارة الشاعر بيار جان جوف، وكان فقير الحال يسكن منزلاً متواضعاً في إحدى ضواحي باريس، وكثيراً ما كان يعد لنا الطعام بنفسه، ونحن نتحدث عن الشعر، وكان صوته هادئاً وعميقاً ودافئاً، وعندما يتلو علينا شيئاً من شعره يتحول صوته إلى ما يشبه النهر، في انسيابه الهادىء، ثم في تدفقه، ثم يصبح شلالاً هادراً. وكانت هذه الظاهرة الصوتية، عند جان جوف، رائعة حقاً بقوتها وعمق تعبيرها.

وفي تلك الفترة كنت ألتقي بالشاعر «أندريه بيار دي مونديارغ» (André Pieyre de Mandiargues)، ولكننا لم نتقارب فكرياً ولا عاطفياً، وإذ بنا، بعد مرور حوالى خمس عشرة سنة، نصبح صديقين حميمين، وقد وضعت كتاباً عنه، وكتب غير مرة عن شعري. فشبهني ببول فاليري، وآثرني عليه، وأن يثبّت المرء قدمه، أدبياً، في باريس، ليس بالأمر السهل على الإطلاق، فباريس، كما خبرت ذلك

بنفسك، مدينة الصراع المستمر، كل إنسان فيها قابع في شرنقته، ولكل انسان معركته الخاصة به، فهو مهدد، من قبل الجميع، بالإفشال، فهناك الأنانية، والنضوب العاطفي، والسخرية، والشموخ.. الباريسي يسخر بلامبالاة من الآخرين، فمن أراد أن يصبح صنواً للباريسيين، خاصة في أوساط المبدعين، عليه أن يرتدي جلد تمساح، وأن يأخذ المجتمع الأدبي والفني، هناك، كما هو، أي بعقده، وأشواكه، وتحدياته، وفخاخه وأن يجهد لتجاوز جميع هذه الصعوبات، بتحديد شخصيته بوضوح، ومن الصعب أن تصبح صنواً للآخرين، إذا أنت لم تنجح باجتراح شيء يعجز الآخرون عن الاتيان بمثله. أمام هذا الوضع، بطبيعته غير المألوفة، تملكتني رغبة جامحة في الوصول إلى نفسي، وتحديد معالم ذاتي، لكي أخوض، بثقة، ذلك الصراع العنيف بيني وبين مدينة باريس، وبيني وبين الحضارة الفرنسية والحضارة العالمية في باريس، وبيني وبين أولئك الشعراء من الذين كان بعضهم لي بمثابة قدوة، وأولئك الشبان المتحمسين الساعين، مثلي، إلى تحقيق ذواتهم.. وأيقنت أن لا سبيل، أمامي، لتحقيق أي نصر، إلا بالعودة إلى جذوري، إلى أصالتي العربية، إلى الروحانيات الإسلامية عبر آثار الصوفية، وهذا ما حدث. وعندما بدأت الكتابة جاءت كتاباتي النثرية مرتبطة بالحضارة العربية والاسلامية، مع مقارنة بين مضامين تلك الحضارة ومضامين الحضارة الغربية.

وجاءت أشعاري ملتزمة بأبعاد الروح العربية ـ الاسلامية، وأسرارها ومعانيها وأعماقها الغنية. وظهرت دراساتي النثرية وقصائدي في العديد من المجلات الفرنسية، سواء في المجلات الأدبية العامة، أم في المجلات المتخصصة بالشعر فقط.

وأصدرت مجلة «أوبسيديان» (Obsidiane) الصادرة عام ١٩٧٩ عدداً خاصاً عني، شارك في تحريره عشرات من الشعراء والكتاب الفرنسيين واللبنانيين منهم جورج شحادة، وجاك دوبان، وجاك برك، ودي مونديارغ، وغييفيك، وآلان بوسكيه، وآخرون. كذلك خصصت مجلة «دفاتر الصحراء» (Les Cahiers du Désert) عام ١٩٨٤ أحد أعدادها عن أشعاري شارك في تحريره أيضاً العشرات من الشعراء والنقاد العرب والأوروبيين. وهذه المجلة تصدر في بلجيكا. وتقوم حالياً المجلة

« أبّوري » (Aporie) التي تصدر في جنوب فرنسا بتحضير عدد خاص بصلاح ستيتيه، وشعره، وسيصدر في مطلع عام ١٩٩٠ ـ وقد سبق لهذه المجلة أن خصصت عدداً للشاعر « أليتيس » الحائز جائزة نوبل، وعدداً للشاعر « لوران غاسبار ». (Lorand Gaspar).

□ أرى أن نفرد لتلك الشهادات الأجنبية والعربية فصلاً خاصاً في نهاية هذا الحوار. فنواصل الحديث عن تجربتك الشعرية بعد أن لملمت ذاتك، واخترت نهجك، وثبّت قدمك في الوسط الأدبي الفرنسي.

لقد قلت بأنك بدأت الكتابة، شعراً ونثراً، في سن مبكرة، وفي السادسة عشرة أو السابعة عشرة، توقفت عن نظم الشعر، ثم عدت إليه في السادسة والثلاثين حيث صدر أول كتاب لك، باللغة الفرنسية، وهو « الموت النحلة » (La Mort Abeille) عام ١٩٧٢، بعد نشرك عدة دراسات في نقد الشعر والفن. هل تحدثني عن « الموت النحلة ».

ـ لقد عدت إلى كتابة الشعر، وكنت، بعد عودتي إلى الكتابة، أضع ما أكتبه جانباً، وكنت، يومذاك مستشاراً ثقافياً للبنان في أوروبا، وحولي العديد من الأصدقاء، لبنانيين وفرنسيين، وذات يوم قال لي صديق فرنسي يدعى « دومينيك دي رو » (Dominique de Roux)، وكان يملك دارا صغيرة للنشر تدعى « ليرن » (L'Herne)، تصدر عنها مجلة شعرية تحمل الإسم ذاته، قال لي: إنه يرغب باصدار كتاب من تأليفي، فجمعت عدداً من النصوص، وبينها نصوص شعرية قديمة نشر بعضها في الملحق الأدبي لجريدة « الأوريون » (L'Orient)، وقدمتها له.

لماذا هذا العنوان « الموت النحلة »؟. إن فكرة الموت تدفع الإنسان إلى أن يختزن، أو يتوسل كل ما يسمح له، حلماً أو حقيقة، أن يتجاوز الموت أو يتحداه. وكأنّ الموت هو الذي يُعدّ مادة هذا المعنى « العسلي » أو الشعري، الذي يصوغه الشاعر أو الفنان كضمانة لها بالخلود. علماً بأني على قناعة تامة بأن الخلود عن طريق الأدب، أو غير الأدب، وهْمٌ. وقد قال لي جورج شحادة، يوماً، وكنا نتحدث معاً عن الحياة والموت: « إن شكسبير، وذاك القصاب في زاوية الشارع، هما، في النهاية، شخص

واحد أمام الموت». ولكن الإنسان يحلم دوماً بالخلود، ويسعى إليه سواء عن طريق الإيمان، أو عن طريق الإنجاب، أو عن طريق هذا المولود غير المجسد إنساناً، وهو من لحم أبيه ودمه، أعني به: الكتاب. وها نحن نكتب، إما رغبة منا ببعض الخلود، أو حرصاً على استمرار ذكرانا في أذهان الأجيال الآتية..

□ فضلاً عن الرغبة بالخلود، وعن الحرص على استمرار الذكرى، هناك تجربة المبدع في الحياة التي يقدمها، شعراً أو نثراً أو فناً، لأبناء جنسه، فيفيدون منها على نحو أو آخر، فيكون بذلك، إذا كان المبدع أصيلاً، قد أضاف شيئاً ذا قيمة إلى صرح الحضارة الانسانية، وساهم في إغناء معنى الوجود. والمبدع كالزهرة التي تمنحنا الأريج لأنها خلقت من أجل ذلك، دون أن يكون عطاؤها مقيداً بشرط ما، أو برغبة ما ولولا عطاء المبدعين، على مر العصور، لكانت ظلمة الوجود كليلةِ المحاق من آخر الشهر القمري. ونحن عندما اخترنا لكتابنا هذا، «ليل المعنى» عنواناً، فذلك لايماننا بأن الشعر الأصيل، قديماً وحديثاً، ليس سوى إسهامٍ في تبديد ظلمة الليل، وبلوغ جوهر المعنى، أي العودة إلى ينبوع الطهارة الأصيلة، كما قلت أنت من قبل. ولا أظن أن انتفاء فكرة الخلود لدى هوميروس، أو المتنبي، أو فيرجيل، أو شكسبير، أو رفائيل، أو غيرهم، كان سيمنح هؤلاً من إعطاء ما أعطوْه من الآثار الخالدة، التي تنهل الأجيال من عظمتها وروعتها وكنوزها، جيلاً بعد جيل، حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

ـ أنا متفق معك في كل ذلك، بيد أني أجد الانسان يأمل دائماً أن تستمر ذكراه في أذهان البشر. ومن هنا كانت عناية العرب، واهتمامهم الكبير، بموضوع الأنساب، أنساب البشر، وأنساب الخيل، بل ربما كان موضوع الأنساب ابتكاراً عربياً، وقد يعود ذلك لانعدام التدوين. وأنا على اقتناع تام بأن الخلود حلم رافق الانسان منذ وجوده، ثم جاءت الأديان لكي تطمئننا بالتغلب على الموت عن طريق الإيمان، حيث يبعث الإنسان في الآخرة.

□ نعود إلى جنة الشعر..

ـ لا أظن أن الشعر جنة.. الشعر اختبار، بل هو وقود دائم الاستعار بفعل ظلمة

الحياة ومصاعبها وآلامها، وبفعل الشكوك والتناقضات التي تعترينا خلال بحثنا عن قدر من الشفافية. وهناك كثير من الشعراء ظلوا سجناء تلك التناقضات والشكوك فلم يستطيعوا الخروج منها. وأعود إلى مسيرتي الأدبية، حين صدرت مجموعتي الشعرية الأولى « الموت النحلة » طلب مني « ميشال ديغي » (Michel Deguy)، إثر محاضرة ألقيتها عن الشعر العربي الحديث، أن يصدر كتاباً لي عن دار « غاليمار » (Gallimard)، فأضفت إلى نص المحاضرة عدداً من الدراسات النقدية، واخترت العنوان، وهو « حملة النار » (Les Porteurs de feu)، وصدر الكتاب عام ١٩٧٢، وحاز أول جائزة وضعت، يومذاك، باسم « الصداقة الفرنسية ـ العربية »، ومن الذين نالوا تلك الجائزة، بعد ذلك، المرحوم محمود المشري، وجاك بيرك، وغيرهما. وهذا العنوان « حملة النار » هو عنوان المحاضرة التي ألقيتها عن رواد الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ويتضمن الكتاب، فضلاً عن ذلك، دراسة عن شعر جورج شحادة، ودراسة عن شعر فؤاد غبريال نفاع، ودراسات أخرى متفرقة.

□ لماذا « حملة النار » وليس « حملة النور »؟

ـ لأن « النار » هنا ترمز إلى أمرين اثنين: إلى حرق الماضي، أو جمود الماضي، من جهة، وإلى تمتين اللُحمة في القصيدة الجديدة، من جهة ثانية، أي باعنائها المعنى التدميري، والمعنى البنائي. وعندما نقول « النار »، نقول « النور » حتماً، لأن النار عندما تصفو تغدو نوراً.

□ في كتابة « حملة النار » نجدك حريصاً على إيلاء اهتمامك بالشعراء « التموزيين »، وجماعة مجلة « شعر »، ضمن المحاولات الأساسية الثلاثة التي تتحدث عنها في كتابك، وهي:

١ ـ استعادة المنابع الخصبة للتجربة؛

٢ ـ تحطيم الهيكل التقليدي للقصيدة، واكتشاف لغة شعرية جديدة؛

٣ ـ التوصل، بذلك، إلى ضمان موقع للشعر العربي في « كونسرت » الأصوات المعاصرة، عبر أصالة التجربة وتألق التعبير.

وقد ذكرت أدونيس ويوسف الخال وبلند الحيدري وشوقي أبي شقرا وبدر شاكر السياب وخليل حاوي وطلال حيدر ومحمد الماغوط ونازك الملائكة وفؤاد رفقه وأنسي الحاج وتوفيق صايغ ومبارك حسن خليفة وفؤاد سليمان وصلاح عبد الصبور وخليل أحمد وسلمى الخضراء الجيوسي وفدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا ... علماً أن لدى من ذكرت تبايناً شديداً في دوافع التجديد وفي أهدافه، واختلافاً واضحاً في «المنابع الخصبة» للتجربة، وأن بعضهم اكتفى بحمل «النار» للإحراق وحسب، فأحرق واحترق، أو احترق دون أن يحرق شيئاً. وفي النتيجة نجد أن من انطلق في تجربته الشعرية، من هؤلاء وسواهم، على نحو سليم، قد خلق، بالفعل، تياراً شعرياً جديداً. يحمل نسغاً غنياً يضمن له الاستمرار المتطور، أما من انطلق في تجربته الشعرية، أو ما يسمى بالتجربة الشعرية، من انفعالات منحرفة، أو استجاب لمؤثرات غريبة، فأرعد، وأزبد لغواً لا طائل تحته، فإن إرعاده وازباده لم ولن يتركا أثراً يذكر في عمارة الشعر العربي الجديد التي تزداد رسوخاً على أيدي بناتها الحقيقيين. والنقد التفصيلي لآثار الشعراء المعاصرين، ممن ذكرت وممن لم تذكر، ليس مجاله في هذا الحوار، وقد نعود إليه، إذا شئت، في عمل آخر مستقل بذاته.

ـ قلت إن ثمة شعراء خرجوا معاً إلى الهواء الطلق، وهؤلاء أتوا من بلدان عربية مختلفة، ومن آفاق ثقافية مختلفة، ومن تجارب ذاتية مختلفة، ولكن الرابط الوحيد بينهم هو ظهورهم في الستينات في أوساط لم تكن مهيأة، قبل ذلك لاستقبالهم.

وقبل الستينات قام عدد من الشعراء العرب بتجارب منفردة لإخراج القصيدة العربية من سجن التقاليد وحصونها المنيعة، وكانت تلك التجارب، إجمالاً، خجولة فلم تتطرق إلى شكل القصيدة، ولكنها اشتملت على نفحات جديدة في المخيلة، والعاطفة، وفي التعبير عن تجربة وجودية ما، إلا أن الجميع مضوا في احترامهم للمبنى التقليدي في النظم. وقد تأثر هؤلاء بوالت ويتمان (Walt Whitman) الذي اكتشفه جبران خليل جبران، ثم بالشاعر الفرنسي بودلير الذي ظهر تأثيره في نتاج العديد من الشعراء اللبنانيين من بينهم، على وجه خاص، الشاعر الياس أبو شبكة الذي أكد، منذ أكثر من أربعين سنة، بأن الشعر هو «تعبير الحياة»، وأنه «لا يجب للحياة أن تحدها حدود». غير أن لهجة الخطاب ستكون أكثر حسماً ومباشرة

لدى أحد كبار ممثلي التيار الجديد في الشعر العربي، أدونيس، الذي قال: «على الشاعر العربي أن يُحس انهيار القيم القديمة في داخله، وأن ينزع هذا القناع الذي يحجب عنه الواقع الحي. إن على الشعر أن يكون بمثابة مصيرنا الإنساني».

إن موجة الستينات هي، في الواقع، امتداد لتلك المحاولات التي اقتصر فيها عامل التجديد على المعنى وحده، ثم أرادت الذهاب بعيداً لتغدو موجة تهدف إلى تدمير بيت الشعر التقليدي بوزنه وتفاعيله وشطريه، من جهة، وإلى تدمير الهيكل العام للقصيدة العربية برمته، من جهة ثانية. ولا ننكر أن البعض من شعراء تلك الموجة التدميرية قد برهن عن موهبة شعرية جيدة. ففي الفوضى العاطفية الهادفة إلى تدمير المبنى والمعنى، قبسٌ من الثورة الروحية التي تؤدي، من حين لآخر، إلى الشعر عن طريق نفي الشعر. وقد رأينا ما يشبه ذلك في الشعر الغربي، منذ ظهور التيار الرمزي، حيث حاول بعض الشعراء أن يخلقوا من السلبية إيجابية جديدة. هكذا نستطيع القول إن بعض شعراء الموجة التدميرية اكتفوا بالرفض، بـ «لن»، بالسلبية. وتمخضت تلك التجربة الرافضة عن مبنى شعري، غير مرتبط بالمعاني الاجتماعية العامة. وهذا المبنى الشعري الجديد، وإن كان غير مرتاح، وغير مريح، إلا أنه يحتوّي على نفحة شعرية حقيقية. وأصحاب هذا النهج قليلو العدد. ثم جاء التابعون والمقلدون بكثرة، بعد أن استهوتهم التجربة، فتحول الرفض المنهجي إلى فوضى شعرية، استغلها البعض استغلالاً سيئاً، حتى لا أقول استغلالاً مشبوهاً، فيما استمرت التجربة الأصيلة على نهجها، فأعطت، وأفاضت في العطاء، شعراً معبرا، يحاول أن يعبر عن صدق الانسان العربي الجديد، الانسان القلق، الانسان الراغب، الانسان المتسائل عند عتبة الغد المجهول.

بيد أني أقول، جواباً على تساؤلك حول ما يعتري موجة التجديد الاصيلة، من تيارات ونزعات ومواقف، لا تدعو إلى الارتياح، إن المقلدين والتابعين، بما يحمل بعضهم من خلفيات ثقافية وسياسية واجتماعية معينة، استغلوا، كما قلت، قبل ذلك، تلك الموجة المدمرة / البناءة، لأغراض أخرى لا تبعث على الاطمئنان. ومن المؤسف أن نرى اهتماماً، من الإعلام الثقافي الغربي، بأولئك المستغلين، أكثر من

اهتمامه بأصحاب الأصالة الحقيقية، لدى شعرائنا المعاصرين، وبخاصة من نجح، من أولئك الشعراء، في التعبير، تعبيراً انسانياً رفيعاً، عن معاناة الانسان العربي، وعن همومه الحاضرة والمستقبلية.

□ نحن متفقان تماماً. وأقوى دليل على ما جاء في نهاية إجابتك، تلك الضجة المفتعلة التي أثيرت بشأن قصيدة محمود درويش «عابرون في زمن عابر» في كل من فرنسا واسرائيل، في ربيع عام ١٩٨٨.

ونعود بعد هذا الاستطراد المتعلق بدراستك عن الشعر العربي المعاصر، «حملة النار»، إلى استعراض سائر مؤلفاتك الشعرية والنثرية.

- في السنة التالية ١٩٧٣، تجرأت على إصدار أول مجموعة شعرية لي، عن دار غاليمار أيضاً، بعنوان «الماء البارد المحروس» (L'Eau froide gardée). وقد انتابني شعور، يومذاك، بأن لبنان معرض لاندلاع تيارات عنيفة قد تعصف به ما بين يوم وآخر، وقد لاحت لي، ولغيري، إشارات غامضة تدل على تلك الأخطار، أدركتها. ربما من منطلق شاعريتي، وعبرت عنها، بصورة غير مباشرة، في أول قصيدة من المجموعة، وهي:

«Je salue la jeunesse de la lumière
Sur ce pays de grande chasteté
Parce que ses femmes sont fermées

Elles ont les ailes croisées sur la poitrine
Pour protéger le coeur ardent des hommes
L'amour aux cils baissés l'a circoncis

Qui sauvera ce pays du martèlement
Des soldats qui s'avancent sous un triomphe
Pour arracher l'eau froide gardée - et la prendre?

أحيي شباب النور
في هذا البلد العظيمة عفته
لأن نساءه مُحْصنات

لهن اجنحة متعانقة فوق صدورهن
لتقي، لدى الرجال، قلباً ملتهبا
ختنه حب مسدل الأهداب

من ينقذ هذا البلد من ضوضاء
جنود يتقدمون تحت شارة نصرٍ
لينتزعوا الماء البارد المحروس - ويمتلكوه؟

وقد تكلمت، لدى صدور الكتاب، مع الشاعر إيف بونفوا، عن عنوان المجموعة الشعرية وعن مضمونها، ومما قاله لي الشاعر الفرنسي الكبير: «ربما كنت تحتفظ بذلك الماء القديم لكي تعبّر أنت وبلدك، هذه المرحلة الصعبة التي يجتازها الشرق الأوسط، وتبلغا مع «الماء المحروس» شاطىء السلام..» ولكننا، لا أنا شخصياً، ولا إيف بونفوا، كنا ندرك، يومذاك، أن المأساة ستدخل عامها الخامس عشر دون أن يلوح في الأفق شاطىء السلام حتى الآن.

□ ما الذي تعنيه بالماء البارد المحروس؟

- إنه، في الحقيقة، مقطع من بيت ورد في إحدى قصائدي، فوجدته جميلاً، وقد سبق أن قلت، لدى ممارستي فعل الكتابة، شعراً أو نثراً، ترد تحت قلمي كلمات، أو جمل، أو عبارات، يكتنفها الغموض، ثم أسعى، من بعد، إلى توضيحها. وإذا ما جاءتني الصورة أو الفكرة واضحة، منذ البداية، أرفض إدراجها في شعري، فما يأتي واضحاً يجب أن يأتي نثراً لا شعراً. النثر يعني الوضوح في المبنى والمعنى. الشعر يعني الغوص إلى أعماق كل ما هو غامض في الإنسان، لجلاء ما غمض من أسرار الكائن وأسرار الكون. «الماء البارد المحروس» تعني أن على الإنسان، أمام التحديات الخفية التي تتربص به، أن يحتفظ بشيء أساسي، وأن يصون هذا الشيء زاداً للمستقبل. وما من شيء أكثر طهارة وأكثر غنى من الماء. فالماء مصدر الحياة، وبه استمرارها. فهو الخصوبة، وهو الشفافية، وهو الطهارة، وهو المستقبل، وهو أصل التناسل وحفظ النوع «ماء الحياة». وهناك كتاب «لغاستون باشلار» (Gaston

(Bachelard ، عنوانه « الماء والأحلام » (L'Eau et les rêves) جاء فيه أن الماء هـو مـن أغنى العناصر بالرموز العميقة.

□ من الملفت، في عناوين كتبك، الشعرية والنثرية، عمق مدلولاتها. وغرابتها أحياناً: « الموت النحلـة » ، « الرامـي الأعمـى » ، « الماء البـارد المحـروس » ، « أور في الشعر » ، « قراءة امرأة » ، الخ.. هناك جهد واضح، كما يبدو، في اختيار هذه العناويـن.

ـ نعم، ولا. لا شك أن العنوان معبّر قوي عن مضمون الكتاب، إلا أن ذلك لا يعني عدم وجود كتب عظيمة ذات عناوين بسيطة. فديوان بودلير مثلاً « أزهار الشر » ، الذي أحدث ثورة في الشعر الفرنسي بل في الشعر العالمي، لا نجد العنوان، الذي اختاره الشاعر، قوي الدلالة على مضمون الديوان الذي يصور التناقض الأزلي في الانسان، وخاصة في المرأة، بين الجمال، وطهارة الروح، والنور، وبين ما تحمله الحياة من دنس معنوي، ومن قهر للانسان، ومن إذلال له أحياناً. ورواية غوستاف فلوبير الشهيرة « مدام بوفاري » ، فهي تحمل كما نرى عنواناً بسيطاً وهو اسم بطلة الرواية التي تتخبط، وهي في ميعة العمر، بين الحلم الجميل والواقع المؤلم، ويودي بها ذلك التخبط إلى الضياع فالانتحار، وهناك لغوستاف فلوبير كتاب جليل، بل لعله أفضل كتبه، يحمل عنواناً جيلاً وهو « التربية العاطفية » (L'Education sentimentale) ومن العناوين الرائعة جداً، العنوان الذي اختاره « مـارسيـل بـروسـت » (Marcel Proust) لإحدى رواياته االشهيرة، وهو « البحث عن الزمن المفقود » . كتابي الأول الذي صدر، في باريس، عام ١٩٦٤ بالاشتراك مع فنان كبير يدعى « روجيه ـ ادغـار جيليـه » (Roger - Edgar Gillet) ، يحمـل عنـوان « حـوريـة الجرذان » (La Nymphe des rats) وقد طبع منه مئة نسخة فقط للمعجبين بفن « جيليه » ..

□ وللمعجبين بشعر ستيتيه..

ـ ربما. و « حورية الجرذان » ليس كتاباً بالمعنى الحقيقي، وإنما هو عبارة عن قصيدة طويلة مزينة باثنتي عشرة لوحة محفورة (gravures) وبين العنوانين « الموت النحلة » و « حورية الجرذان » بعض التشابه من حيث التناقـض بين جماليـة الأشيـاء وعكسهـا.

بعد ذلك صدرت لي عن دار « غاليار » مجموعة شعرية بعنوان « مقاطع قصيدة » (Fragments: Poème) عـام ١٩٧٨ ، وهـو عنـوان تجريـدي ، وقـد مـرت علي فترة كان شعري يميل فيها إلى التجريد ، ولكني لم أكتب ما يسمّى بالشعر الأبيض ، أي الشعر الفقير جداً بالكلام وبالصور والذي يقتصر على كلمات مجردة وبعيدة عن لحم الوجود ودمه ، ومؤسس هذا النهج الشعري هو بيار ريفردي ثم تبعه اندريـه دي بوشيه ، وتسمى القصيدة : « القصيدة البيضاء » ، إنما مرت علي فترة ، كما قلت ، كنت أقارع فيها الواقع بالمجرد ، والمجرد بالواقع ، وأنا من المؤمنين بأن الحياة عبـارة عـن صراع مستمـر بين عنصريـن مختلفين ، أو بين مبـدأيـن متنـاقضين ، أو بين شيئين يتصارعان داخل الانسان . وينتج ، عن هذا الصراع ، أو التناقض ، أو الاختلاف ، استنتاج جديد ، سرعان ما يتعـرض ، بـدوره ، إلى استنتـاج آخـر منـاقـض لـه ، وهكذا دواليك . . وقد أشار « هيراقليط » (Héraclite) إلى هذا المبـدأ الجدلي ، ونجده في العلم الحديث وبخاصة في الفيزياء ، أي أن حركة الحياة وتطورها ناتجان عن اختلال التوازن ، لا عن التوازن ، واختلال التوازن يُفضي إلى توازن جديد ، لا يلبث أن يختل بدوره . . وهذا العنوان « مقاطع : قصيدة » يعني أن هناك قصيدة متكاملة ونهائية ، وما يأتي به الشاعر ليس سوى قطع أو مقاطـع مـن تلـك القصيـدة المتكاملة والدائمة التي هي أكبر من الشاعر بكثير ، وهمُّ الشـاعـر هـو بلـوغ تلـك القصيدة ليحصل منها على بعض النتف ، وما هذه النتف سوى مؤشرات لذلك الشكل المتكامل : بغية الشاعر القصوى . وهو ما سماه نوفاليس في كتابه « التلامذة في سايبس » (Les Disciples à Saïs) : الشكل أو الصورة (la figure) ، وما تلك الصورة سوى رمز للوجود بكامله . وأنا لست شاعراً رمزياً ، بل شاعر تجسيدي ، أجسد الأفكار ، ثم اخترق ما جسدته لخلق أجساد جديدة . هذا الجسر الديالكتيكي هو الأساس في شعري ، وهو لم يأتني عن طريق الفلسفة ، فكل شعر يرتكز إلى الفلسفة هو ، في نظري ، ليس بشعر .

ثم وضعت دراسة عن صديقي الشاعر « أندريه بيار دي مونديارغ » عبرت فيها صراحة عن عدم إعجابي بشعره ، لأنه أخذ الكثير عن السوريالية ، وأنا أبعد الناس عن السوريالية ، ولكني أبديت اعجابي بأدبه الروائي وسائر كتبه النثرية . وقد علق

دي مونديارغ على تلك الدراسة بقوله: « لك الحق أن تقول رأيك، كما تريد، في شعري، ذاك رأيك وأنا احترمه». وهذا نموذج من حرية التفكير، التي تدل على رحابة الصدر في أوروبا، مهما كان النقد قاسياً، شريطة أن يكون النقد موضوعياً.

□ هل تقرأ ردود بعض الشعراء على منتقدي أشعارهم في صحفنا؟

ـ أفضل ألا أقرأها..

□ وفي فرنسا كنت أقع، أحياناً، على مهاترات، أو ما يشبه المهاترات بين الأديب وبين ناقده، وبين الأدباء أنفسهم وعندما انتقد سارتر، سيلين (Céline)، رد عليه هذا الأخير بشتائم مقذعة.

ـ هذا طبيعي، فالقوم بشر كغيرهم من البشر، فيهم رحب الصدر، وفيهم ضيّقه، ولكنهم، إجمالاً، أرحب صدراً، منا، أمام النقد الموضوعي.

.. بعد صدور « مقاطع: قصيدة» طلب إليّ ناشر يدعى « جاك بريمون» (Jacques Brémond) أن يصدر مجموعة شعرية لي. ولكي لا أرد طلبه مباشرة قلت له: أعطيك هذه المجموعة وهي تحتوي على خمس وعشرين قصيدة شريطة أن تكون رسومها بريشة الفنان « راؤول أوباك» (Raoul Ubac)، وهو فنان كبير احترمه وأقدر فنه، وكنت على مثل اليقين بأن أوباك سيرفض طلب بريمون، فإذا بي أفاجأ بموافقة أوباك على وضع رسوم خاصة بالمجموعة، فصدرت المجموعة بعنوان: « القنديل الغامض لذاك» (Obscure lampe de cela). ما هو القنديل الغامض لذاك؟ « ذاك» كناية عن سر الوجود، والقنديل الغامض هو قنديل الكلام، غير المشع إشعاعاً تاماً، الذي يحمله الشاعر لكي يستطيع السير في ليل المعنى، وليل المبنى.

أما « أور في الشعر» (Ur en poésie)، فهو كتاب نظري صدر عام ١٩٨٠ عن دار النشر « ستوك» (Stock).

« أور» مدينة قديمة كانت قائمة في منطقة « ما بين النهرين»، وكان دورها الحضاري واسعاً ومؤثراً. وهي، في الأساطير القديمة، مدينة ابراهيم الخليل، وفي

المثلث الذي انطلقت منه حضارتنا. وقد اختفت مدينة «أور» منذ آلاف السنين. وانصب اهتمام علماء الآثار والمؤرخين على «بابل»، بينما نسيت «أور» تماماً، ثم اكتشفت آثارها قبل خمسين أو ستين عاماً، وعادت إلى النور، ولكنها ظلت محتفظة بأسرارها حتى اليوم، فتاريخ المدينة ما زال غامضاً، وكنوزها الحضارية العظيمة ما زالت في ضمير الغيب. وتعتبر رواية «جلجامش»، التي عُثر على نصوصها بين آثار المدينة، بداية السعي الروحاني للإنسان في التاريخ.

وقد قمت في أواخر الستينات بزيارة آثار «أور»، وفي الفترة التي كنت أقرأ فيها شعر بدر شاكر السياب، ولم أصل إلى مدينة «أور»، وإنما وجدت نفسي عند المنزل الذي عاش فيه السيّاب، فكأن التاريخ الداخلي لم يحدد لي زيارة إلى ذلك الينبوع الحر للشعر والحلم والحضارة، بل إلى بعضٍ من ثمار ذلك المنهل، إلى مسقط رأس السياب «جيْكور». وهكذا الأمر في الشعر، غالباً ما يسعى الشاعر إلى بلوغ الوجه الأسطوري في الشيء. فلا يدركه، وإنما يدرك شيئاً واقعياً آخر ومرتبطاً بذلك الشيء المطلق والأسطوري.

وهناك رواية نثرية بعنوان «قراءة امرأة» (Lecture d'une femme) صدرت عام ١٩٨٨ عن دار النشر «فاتا مورغانا» (Fata Morgana) مع رسوم بريشة الفنان الفرنسي «جورج بْرو» (Georges Bru).

إن المرأة تلعب دوراً أساسياً في مخيلتي وفي شعري، سواء على صعيد الجسد أم على صعيد الرمز. فكان لا بدّ لي من أن ألتقي، يوماً ما، بالمرأة، في كلماتي، كجسد لغوي. والمرأة، بالنسبة للشاعر، عنصر أساسي، ومحرك أساسي، وقصدٌ أساسي. فقراءة امرأة تعبير عن ارتباط الراوي، الذي هو أنا، بامرأة تدعى «هيلانة». لماذا هيلانة؟ ليس في حياتي أي امرأة تحمل هذا الاسم. ربما لأن هذا الاسم البيزنطي القديم، كان، في فترة من تاريخ الاغريق، لامرأة لعبت دوراً في حروب طروادة، ثم هناك رواية شهيرة للشاعر بيار جان جوف، عنوانها «بولينا ١٩٨٠»، وقد يكون هناك شيء من التشابه بين صورة «هيلانة»، كما جاءت في «قراءة امرأة»، وبين

صورة « بـولينـا » كما جـاءت تحت قلم هـذا الشـاعـر الذي أحببتـه كثيراً . ولكـن المرأة عند جان جوف هي أداة الخطيئة، وأداة المجد في الوقت نفسه. فالمرأة، في تضحياتها وفي وفائها، وفي عذابها، وفي غيابها بأي صورة من الصور، منطلق، عند بعض الشعراء لتوسيع آفاقهم الشعرية، فقد أصبح « بترارك »، مثلاً، شاعر « لور » بعد وفاة لور، وأصبح « دانتي » شاعر بياتريس » بعد وفاة بياتريس. وفي الشعر العربي نجد أن غياب الحبيبة، لدى الشاعر المتيم، سواء كان غيابها بالموت، أم بالهجران، أم باقترانها بسواه، كل ذلك يحدث في نفسه جروحاً وأعماقاً جديدة يغتني بها ويتغنّى.

□ أهناك استغلال، من قبل الشاعر، للحدث المأساوي، أو غير المأساوي، الذي يبعد عنه المرأة، التي يحب؟

ـ لا أظن ذلك. قد يكون الحدث واقعياً، وقد يكون رمزياً، وغالباً ما يكون رمزياً. والشاعر ليس مسؤولاً عما قد يحدث، لا، لم يكن بترارك مسؤولاً عن وفاة لور، ولا قيس مسؤولاً عن زواج ليلى من سواه.. إنما هي مسؤولية القدر. وللقدر دور بارز في الحب، بل في حياة الانسان بكاملها.

إن صورة المرأة عندي متصلة بالموت، وقد عبرت عن ذلك في رواية « قراءة امرأة »، وهي تعكس حالة الاندفاع الشهواني نحو المرأة عند رجل ميت، كان رفيقاً لها قبل أن يفارق الحياة.

□ « ذات يوم بعد موتي، كانت هيلانة تحدق في السماء ..»، هكذا تبدأ الرواية.

ـ « ذات يوم، بعد موتي..» إنه الرجل الميْتُ الذي يتكلم. وهناك المرأة التي تتكلم، أيضاً، بصيغة المفرد الحاضر « أنا »، ثم الراوي.. والثلاثة هم أضغاث أحلام، فقد يكون الرجـل الميـت والمرأة هما حلم الراوي. وقـد تكـون المرأة « هيلانـة »، والراوي، هما حلم الرجل الميت الذي يراهما يتخاطبان في الحياة الدنيا، ولكنه يدرك بأنهما سيموتان حتماً. وقد يكون، أخيراً، الرجل الميْـت الذي عبر في حيـاة هيلانـة،

والراوي الذي يروي قصتها ، هما حلم هيلانة. فالثلاثة يدورون ،إذن ، في فلك أحلامهم، دون أن يستطيع أحدهم أن يثبّتَ « أناه ». يقول شكسبير في مسرحيته « حلم ليلة صيف » : « نحن من نسيج قماشة احلامنا بالذات ».

فهذه الرواية القصيرة « قراءة امرأة »، رواية حافلة بالصور الشعرية ، لا سيا في تساؤلها . عن حقيقة هذا الشخص أو ذاك ، والتساؤل من طبيعة الحلم ، إذن من طبيعة الشعر . وإذا حاول الشاعر أن يكتب الرواية ، فإن روايته تأتي وكأنها تكملة لشعره .

□ وهذا بالضبط ما راودني من شعور وأنا أقرأ « قراءة امرأة » . لم أجد فيها ما اعتدت عليه في الأدب الروائي . ومما لا شك فيه أن الشعر عنصر أساسي في كل لون من ألوان الإبداع ، ولكن طغيان الشاعرية على الفن الروائي في « قراءة امرأة » حملني على اعتبارها قصيدة طويلة ، سواء من حيث التعبير بالصورة ، أم من حيث تلك الكثافة في المعاني أكثر من اعتبارها رواية بالمعنى الدقيق للفن الروائي . أمخطىء أنا ؟

- لقد قلت إن الشاعر الأصيل ليس كاتباً روائياً . بل ثمة تناقض بين الشاعر والروائي . فالشاعر ، كما اتمثله شخصياً ، ينطلق ، في شعره من إيمانه بالثوابت ، فهو ليس معنياً بمظاهر الحياة . وقد سبق لي أن قلت إن الشعر هو ما يبقى بعد إحراق المظاهر أو احتراقها ، بينما ينظر الروائي إلى الحياة في تموجاتها ، وتلونها المستمر ، ومظاهرها السطحية ، لينفذ ، عبر ذلك ، إلى سر الأشخاص ، وطبائعهم المتباينة . وكلامي عن الرواية ، أو عن الفن الروائي ، يتناولها كما ظهرا في الغرب طبعاً ، لا في رواية « ألف ليلة وليلة » مثلاً ، لأن الروائي الغربي يؤمن بالمكان والزمان ، ويؤمن بفردية الشخص ، أو البطل الذي يرد في الرواية . الأمر مختلف بالنسبة للشاعر . كلام الشاعر لا يتبع انبساط الأرض وتضرساتها الهادئة ، وإنما يأتي من جُرُفٍ هارٍ (falaise) لذلك نجد أن عدد كتّاب الرواية من الشعراء ، قليلٌ جداً ، منهم مثلاً بيار جان جوف ، ولكن رواياته كانت قصيرة . ووثيقة الارتباط بالشعر ، فجاء عمله الروائي شبيهاً بحبة الاسبرين التي تذوّب في كوب من الماء ، فيتلاشى طعمها ويضعف تأثيرها . وكذلك كتب الشاعر إيف بونفوا رواية وحيدة ، على هامش شعره ،

عنوانها « لورونجيري » (L'Orangerie) [1] أما الشعراء السورياليون الكبار فلا نجد أحداً منهم يهتم بكتابة الرواية، إلا من كان منهم على مستوى شعري عادي كآراغون مثلاً الذي كتب عدة روايات، و « روجيه فيتراك » (Roger Vitrac) الذي كتب عدداً من المسرحيات، وجورج شحادة الذي كتب مسرحيات شعرية، والمسرح أقرب إلى الشعر من الرواية، لا سيا المسرح الشعري.

□ « قراءة امرأة »، هي عملك الروائي الأول، أبطالها ثلاثة: رجلان وامرأة، أما الرجلان فهما زوج المرأة الميْت، وعشيقها الحي، الذي تعتبره الراوي.. لا أحداث في الرواية، بل حوار، حوار مع الذات، وحوار، عبر الذات، مع الآخر. شهوة جامحة، وموت عنيف. الشهوة والموت توأمان. وكلاهما زهرة « الجيرانيوم » المنبثقة، دماً، من وريد المرأة المنتحرة، بأظافرها، في نهاية الرواية. الموت، في « قراءة امرأة »، ليس نهاية في حد ذاته، أنه محرر، يمهد الدرب لمملكة الروح، للحياة الحقيقية. « أيها الشاعر لا بدّ لك من فلسفة قوية » يقول « اكتافيو باز » (Octavio Paz)، إنك تملك هذه الفلسفة القوية « دعامة لا مرئية » و « سلاحاً مضمراً في الشعر » كما قلت في كتابك « أور في الشعر ». « قراءة امرأة » امتداد لشعرك، سواء في رموزها الغنية بالإيحاء، أم في لغتها البريئة من سقط المتاع. ولا أدري لماذا وردت إلى ذهني، وأنا أقرأ « قراءة امرأة »، مسرحية سارتر الشهيرة « الغرفة السرية » (Huis clos) فأبطال المسرحية ثلاثة: امرأتان ورجل، والثلاثة موتى، يلتقون في العالم الآخر، وفي جهنم على وجه التحديد، هل ثمة من علاقة ما، بين « قراءة امرأة » و « الغرفة السرية » لسارتر؟

- ربما كان ذلك، ولكن « الغرفة السرية » ليست مسرحية شعرية بالمعنى الذي نتكلم عنه، إنها مواجهة بين ثلاثة أشخاص من سجناء جهنم، يجدون أنفسهم مكرهين على العيش معاً. فجهنم، في مسرحية سارتر، هي أن يجد الانسان نفسه مضطراً أن يعيش، طيلة حياته، تحت بصر الآخر. ونظرة الآخر عدوة طبيعية

(١) بناء زجاجي توضع في داخله اشجار البرتقال المزروعة في أحواض خشبية، لحمايتها من برد الشتاء. وكان يؤتى بتلك الأشجار إلى أوروبا، في القرن السابع عشر، من بلدان أفريقيا الشمالية ومن جنوبي اسبانيا، وتستعمل للزينة لاخضرارها الدائم. وفي الصيف تنقل الأشجار بأحواضها، خارج البناء الزجاجي.

لشخصية الإنسان لما تحمله، تلك النظرة، من تحذير وتشكيك ورفض. ومن هنا جاءت عبارة سارتر الشهيرة، في نهاية المسرحية المذكورة: « جهنم هي الآخرون ».

سارتر فيلسوف كبير، وناقد كبير، وروائي، لا شك فيه، ولكن من يحب الشعر لا يلجأ إلى سارتر. بين أشخاص « قراءة امرأة » علاقة حلم، وعلاقة رغبة، وهناك، أيضاً، علاقة نفي. ولكن هذا النفي ليس نفياً بسيكولوجياً، ولا نفياً ناتجاً عن الكره للآخر، بل هو نفي للوجود، لأن الحياة، في النهاية، هي حلم. وللكاتب الكبير « كالدرون » (Calderon)، في القرن السادس عشر للميلاد، رواية رائعة عنوانها: « الحياة حلم » (La Vie est un songe). إذن فالحياة حلم، مجرد حلم، حيث النفي للآخر هو، في نفس الوقت، نفي للذات، وذلك لعدم تمكن الآخر من إثبات وجوده إلا كشخص عابر، لا يرتبط إلا بالكلمات العابرة، أي سحابة صيف. ولو أخذنا فيكتور هوغو، عملاق الأدب، لا في فرنسا وحسب، بل في العالم بأسره، لوجدنا، في أدبه، الجيد والرديء، المعقول وغير المعقول، لقد خاض، في أدبه، غمار الشعر، والرواية، والمسرح، والفكر، والسياسة. ولكن ذوّاقة الشعر، إذا أحب أن يقرأ شعراً، فإنه لا يذهب إلى فيكتور هوغو، وكذلك الأمر بالنسبة لقارىء الرواية، أو قارىء الفلسفة، أو المحب للمسرح. فيكتور هوغو أوركسترا بكاملها، وفي الأوركسترا قد يطغى صوت الطبل على صوت الكمان، أحياناً.

وهناك أيضاً شاعر كبير هو « جيرار دي نرفال » (Gérard de Nerval)، لم يكتب الرواية وإنما كتب قصصاً قصيرة جميلة جداً، وكذلك في كتابه « الرحلة إلى الشرق » (Le Voyage en Orient) يورد طرائف وحكايات وثيقة الصلة بشعره، ورموز شعره، وخرافات شعره، فهو، عندي على هذا الصعيد، أفضل من جميع اولئك الذين كتبوا في هذا الموضوع مثل « فولني » (Volney)، و « لامرتين » (Lamartine)، و « شاتوبريان » (Chateaubriand)، وسواهم.

وفي أميركا اللاتينية نذكر الشاعر والروائي الكبير « بورجيس » (Borges) وهو من أهم الروائيين في القرن العشرين. وله، في نفوسنا، مكانة خاصة بسبب تأثره

العميق بالثقافة العربية. وقد اجتمعت به مرة في الأرجنتين، وأخرى في البرازيل، توفي قبل عشر سنوات بعد أن امضى حوالى الأربعين سنة، من عمره، أعمى البصر لا البصيرة.

□ إنك تؤكد، بهذه الأمثلة، على نجاح بعض الشعراء الكبار، في كتابة الرواية، وها أنت، صلاح ستيتيه الشاعر، تخوض التجربة بدورك، فكانت «قراءة امرأة»، والتجربة ناجحة. فهل تنوي الاستمرار؟

ـ طبعاً. ولكني كسول إلى حد ما، وإن كنت اعمل كثيراً وأكتب كثيراً. أنا أكتب ببطء «نقطةً، نقطة..»، عدد كتبي بلغ ستة عشر كتاباً، حتى الآن.. سأفتح هنا هلالين: (لدى عودتي إلى بيروت عانينا الأمرين من فقدان الماء. وذات مساء، عدنا إلى المنزل ليلاً ففوجئنا بسيل يغمر أرض المنزل بكاملها، ذلك أننا نسينا «الحنفية» مفتوحة، فتدفقت المياه في غيابنا). هناك إذن أدباء غزيرو الانتاج، وأدباء مقلّون، وأنا من المقلّين.

□ نعود إلى الرواية

ـ .. وإلى رواية «قراءة امرأة» بالذات، إني أفكر بجعلها رواية كبيرة في حدود الأربعماية صفحة. (عدد صفحاتها حالياً مئة وعشرون)، إني من المؤمنين بأن الرواية الحقيقية يجب أن تكون شبيهة برواية أميركا اللاتينية. والروائي الكبير، كما قال بودلير، ليس من يسجل الأحداث كما هي، إنما هو من يعيد الحلم إلى تلك الأحداث، أي أنه رؤيوي أكثر منه واقعي. فالروائي العربي الكبير نجيب محفوظ يوصف بأنه دقيق جداً في عنايته بالتفاصيل اليومية، وفي وصف الأحياء الشعبية المتوسطة، ووصف الناس البسطاء. ولكننا إذا أخذنا مجمل روايات نجيب محفوظ نجد أنه نجح في خلق عالم متكامل، فقد أعاد بناء مجتمعه بتصور نوعي، هو تصور نجيب محفوظ لذلك المجتمع، أي أن الكاتب قد صبغ المجتمع الواقعي الذي صوره في أدبه الروائي، بلون حلمه الخاص، وبهذا يختلف نجيب محفوظ عن سواه من الكتاب المصريين الذين لم يبلغوا مكانته كروائي، حين سعوا إلى تصوير المجتمع المصري، أو تصوير جوانب من ذلك المجتمع، كالعقاد مثلاً. فالروائي الكبير هو خلاق أيضاً،

وكل خلاق شاعر في النهاية.

إن الرواية الطويلة التي أحلم بكتابتها، بعد رواية «قراءة امرأة» لم أباشر كتابتها حتى الآن، وليس لدي سوى عنوانها، وهو «صيف الثلج» (L'Eté de neige)، وهو عنوان يعبر عن تناقض داخلي، كما ترى، فالصيف رمز الاحتراق، رمز الإله الشمسي، أما الثلج فيرمز إلى الزائل أو العابر. فرواية «صيف الثلج» محاولة للربط بين الزائل والأزلي، إذا أمكن الربط بينهما.

وقد صدر لي مؤخراً، في باريس، مجموعة شعرية صغيرة تضم ثلاثاً وعشرين قصيدة، مع ثلاث محفورات (gravures)، وقد طبع الكتاب على ورق «نافر» مصنوع في القرن السابع عشر أو الثامن عشر، وطبع منه خمس عشرة نسخة على ورق من ذهب، عيار ٢٤ قيراطاً (عسى أحظى بنسخة منها). في أوروبا، كما تعرف، أناس شغوفون بالكتب ذات الإخراج الفني المتقن، وهؤلاء يشترون الكتاب، لا لقراءته، فقراءته ميسورة في طبعات عادية، وإنما يشترونه كما يشتري الهواة لوحات أو قطعاً فنية نادرة. وهناك أسواق للكتب النادرة في البلدان الأوروبية حيث تبلغ أسعار بعض الكتب أرقاماً خيالية. فقد بيعت، منذ سنوات قليلة، نسخة من الطبعة الأولى لأزهار الشر، للشاعر بودلير، بمليون ونصف مليون فرنك فرنسي.

□ هذا يذكرني بقصة طريفة حدثت معي شخصياً في العاصمة الفرنسية، فقد تعرفت على شاعر يدعى «ألكسندر ديفير» (Alexandre Dewez)، يهتم بطبع الكتب على النحو الذي ذكرت، ويقيم معارض لبيعها، ويتاجر بالكتب النادرة، فقال لي في أحد لقاءاتنا، وقد غدونا صديقين: «هناك طبعة لكتاب «أعمدة الحكمة السبعة» بالفرنسية، للورنس، صدرت عام ١٩٢٣ عن دار النشر «بايّو» (Payot) بباريس، إذا وجدتَ نسخة منها لدفعت ثمنها ثلاثين ألف فرنك فرنسي..» قلت، مشدوهاً: «لماذا»، قال: «لأن لتلك الطبعة، خصائص فنية نادرة، في نوع الورق، وفي شكل الحروف، ثم في طريقة التجليد. أما سبب دهشتي فلأني تذكرت أن لدي، في مكتبتي الخاصة ببيروت، كتاب لورنس بالفرنسية، وإصدار «بايّو»، بالذات ولكني لا أعرف شيئاً عن تاريخ الطبع، ولدى أول زيارة قمت بها إلى

بيروت، بعد ذلك اللقاء بالصديق الفرنسي، بحثت عن الكتاب، في الصناديق، حتى وجدته، فإذا هو هو..، فابتسمت بيني وبين نفسي لأني خرجت من تلك التجربة بيقين هو: أن الإنسان، أي إنسان، قد يكون منطوياً، في ذاته، على ثروات روحية ثمينة جداً، دون أن يستطيع بلوغها، أو ربما دون أن يدري بوجودها، فإذا بالصدفة، أو بلحظة الكشف، أو بالشاعر، يمسك بيده ليرشده، بلطف أم بعنف، إلى تلك الثروات الدفينة، واستثمارها في إغناء إنسانيته، وإغناء وجوده.

ـ هذا بالضبط ما أشرت إليه في الحديث عن العلاقة بين الشاعر والقارىء. أما عنوان المجموعة الشعرية التي نحن بصددها فهو «أحافير» (Incises) وهو كسائر عناوين كتبي الدالة، إما على التضاد، وإما على التجرد، وهذا العنوان (Incises) يطابق المادة الشعرية، من جهة، والوجود الفني المتمثل بالمحفورات التي أنجزها الفنان «مارك بيسان» (Marc Pessin)، من جهة ثانية. أشير بأنني مقيد، في نشر دواويني الشعرية، بعقد مع دار غاليمار، ولكن هذا العقد لا يشمل القصائد التي سبق تاريخ نظمها توقيع العقد.

وأقوم حالياً، بانجاز دراسة طويلة عن الشعر، وأنا من الذين يكتبون على نحو دائري، لا على نحو أفقي (من الألف إلى الياء)، والشعر مادة تقتضي هذا التفكير الدائري. وبما أن الشعر هو هاجسي الأكبر، فسأستمر في الكتابة عنه والتفكير فيه، ساعياً إلى تعميق معاني الشعر، بصورة عامة، وتعميق أبعاد شاعريتي، بصورة خاصة. فقد لا يكون لي من معنىً إلا في مجال الشعر، بل قد لا يكون للانسان، عامة، من معنى إلا من خلال النص الشعري. حتى أن النصوص السامية المقدسة، بأبعادها غير المرئية تخاطب في الانسان إحساسه الشعري.

وقد سبق وأوردت ما قاله بول كلوديل عن المرأة بأنها الوعد غير المنجز، فهذا التحديد للمرأة ينطبق، بصورة ما، على الشعر، فالشعر أيضاً وعدٌ يستحيل إنجازه، فأنا لا أتوسل الشعر إذن لكي أصل إلى بلورة المظاهر وتجديدها، أو إلى تكييفها وفق مقتضيات المنطق وحسب، بل إن ما أسعى إليه، هو ما سبق أن أوضحته في كتابي «أور في الشعر»، أي محو جميع المظاهر البادية للعيان، وإزالة

جميع الملابسات لبلوغ جوهر الوجود. وقد يكون جوهر الوجود الذي أسعى إلى بلوغه هو ذلك «الماء البارد المحروس» الذي تحدثت عنه في مجموعتي الشعرية التي تحمل العنوان ذاته. وعالم الشعر عالم لا نهاية له، لأن إزالة الالتباس، إذا تحققت، تتمخض باستمرار، عن التباس جديد. هذا ما قلته عندما كنت أبحث عن «أور» فإذا بي أصل إلى بدر شاكر السياب أعني إلى موطنه الروحي ومنطلقه الشعري.

□ أراك تولي السياب اهتماماً خاصاً بين شعرائنا المجددين الكبار، وشعر السياب جدير بالاهتمام، ولكن بالنسبة للمراحل الأربع التي مرَّ بها السياب، شعرياً، وهي الرومانسية، والواقعية الاشتراكية، والتموزية، والذاتية، لاحظت، لدى من كتب عن الشاعر، بعد وفاته، أو لدى بعضهم، تركيزاً متعمداً ربما، على المرحلة التموزية، وتفضيلها على سائر المراحل، وبخاصة على مرحلة الواقعية الاشتراكية، وقد يكون في هذا التفضيل قدر من الصحة.. أو من التجني، والشاعر الكبير، كما سبق وقلت، في معرض حديثنا عن الالتزام، يستمر شاعراً كبيراً، أياً كان اللون الفكري الذي يصطبغ به فكره في هذه المرحلة، أو تلك. مرة أخرى، فما هو رأيك بالسياب، بوصفه أحد كبار شعرائنا المعاصرين؟

ـ لقد أحببت شعر السياب، وأحببت السياب شخصياً. وأظن أن الشعر الذي جاءنا من داخل اليقظة الجديدة للانسان العربي، هو الشعر التموزي، وقد ارتبط السياب، في بغداد، باليسار الشيوعي، ثم انتمى، هنا في لبنان إلى جماعة مجلة «شعر». أي أنه كان من ذلك الرعيل من الشعراء الذين سعوا إلى تدمير الحواجز اللغوية والمعنوية لإنشاء شعر جديد. ولكي يتسلح هؤلاء ببعض القوة في حركتهم التدميرية / الإنشائية، عادوا إلى فترة «ما قبل التقاليد»، والحواجز اللغوية والمعنوية، أي إلى التاريخ الأسطوري أو الرمزي لحضارات المشرق القديمة. وقد تجلت هذه الحركة في نتاج ثلاثة شعراء هم، أولاً: يوسف الخال، مؤسس مجلة «شعر» الذي تحدث، في بعض قصائده عن تدمير الماضي، وعن موت الإله وانبعاثه من جديد. ثم أدونيس، سواء في لقبه أم في نتاجه، وبخاصة في بداياته الشعرية. فمهيار في ديوان أدونيس الأول «أغاني مهيار الدمشقي»، يغادر

المدينة ليهيم على وجهه، في الصحراء، باحثاً عن الذئب الإلهي الجديد. يقول أدونيس:

الضحى محترق الوجه شريدُ
وأنا موت القمرْ
تحت وجهي جرسُ الليل انكسرْ
وأنا الذئب الإلهي الجديدُ

وكذلك في كتابه «التحولات..»، عندما يتحدث عن عبد الرحمن الداخل الذي اجتاز النهر سباحة، لينطلق من ضفة الماضي إلى ضفة المستقبل.
والشاعر الثالث الذي عالج هذا الموضوع أيضاً، هو خليل حاوي من منطلق إيمانه المسيحي.

ولدى السياب، فضلاً عن ذلك، تجربة حياتية غنية بالمعاناة، فهناك طفولته الفقيرة، ونفيه ذاتياً، واجتماعياً، ثم مرضه الذي أودى به، وهذه «السلبيات» جميعها أثرت، بعمق، في شعره. والشاعر الكبير يستمد القوة، في شعره، حتى من السلبيات، فيحولها إلى إيجابيات، أما إذا كان الشاعر، «شويعراً»، فإن السلبيات هي التي تؤثر فيه سلبياً فلا، يستطيع الإفلات من أسرها.

والسياب، ثالثاً، من أبرع شعرائنا في التصوير الشعري، بل هو أحد المبدعين الكبار في هذا المجال. وهو، أخيراً، من المتفوقين في النغم الشعري، ولا أقصد بالنغم الشعري موسيقى القصيدة العمودية التقليدية، وإنما تلك الغنائية الداخلية العميقة، غير المعدة سلفاً كما هو الأمر في تلك الصناديق الخشبية أو المعدنية الصغيرة، التي يصدر عنها، لدى فتحها، نغم موسيقي معين، غالباً ما يكون فاقد الروح.

بالنسبة للمراحل التي مرّ بها شعر السياب، فأنا، شخصياً، أفضّل في انتاجه قصائد «جيكور»، بل أعتبرها ذروة شعره، وهناك أيضاً بعض القصائد التي قالها يوم كان شيوعياً، وبخاصة قصيدة «الأسلحة والأطفال» التي قمت بترجمتها، كاملة،

إلى اللغة الفرنسية والتي ستنشر في المستقبل القريب، وترجمت له أيضاً قصائد جيكور بالتعاون مع الكاتب العراقي كاظم جهاد، وقد صدرت الترجمة عن دار النشر الفرنسية «لو كالّيغراف» (Le Calligraphe)، ومعناها الخطّاط. ويبدو لي، أخيراً، أن شعر السياب، الملتزم سياسياً، أقل قوة، إلى حد ما، من شعره الملتزم روحياً.

□ هذه الاستطرادات «الجاحظية» على هامش الحديث عن مؤلفاتك، لا تخلو من أهمية بالنظر لارتباطها الوثيق بالسياق العام لحوارنا، لقد أبديت رأيك بشاعرية كل من السياب، وأدونيس، بموضوعية وعمق يندر أن نلمسها عند بعض شعرائنا المعاصرين في زملاء لهم، لذلك، وبعد الانتهاء من استعراض مؤلفاتك الشعرية والنثرية، قد نعود إلى الحديث عن بعض شعرائنا المعاصرين، وعن أدوارهم في النهضة الشعرية الحاضرة.

ـ بكل سرور.

□ عام ١٩٨٠ صدر لك كتاب عن دار النشر «ستوك» (Stock) في باريس، بعنوان «الليلة الواحدة بعد الألف» (La Unième Nuit) وهو كتاب نثري يضم مجموعة من الدراسات، فما الذي عنيته بهذا العنوان «الليلة الواحدة بعد الألف»؟

ـ هذا الكتاب صدر في شكل كتاب الجيب: (livre de poche)، وطبع منه خمسة وعشرون ألف نسخة، في الطبعة الأولى. يضم الكتاب ثلاث دراسات عن الثقافة العربية المعاصرة، وتشتمل الدراسة الثالثة منها على عدة محاضرات، ألقيتها، باللغة الفرنسية في عدد من الجامعات الأميركية والكندية، في الموضوع نفسه.

لماذا «الليلة الواحدة بعد الألف»؟ ذلك لأن الثقافة الغربية ثقافة ناجمة عن العقل اليوناني. وهو عقل هندسي (géométrique) يؤمن بالتوازن التناسقي (symétrique)، وعندما جاءت الفلسفة الألمانية، بصورة خاصة، خلال القرن التاسع عشر، مع كيركيغارد، ثم مع شوبنهاور ونيتشه، فجرّت أسس الفلسفة الغربية القائمة على الفلسفة الديكارتية (نسبته إلى ديكارت)، والفلسفة الكانتية (نسبة إلى كانت)، وهما فلسفة العقلانية والتوازن. فلو كان كتاب «ألف ليلة وليلة» مكتوباً في الغرب، لجاء عنوانه رقماً متوازناً ومغلقاً..

□ **ماذا تقصد بالرقم المتوازن والمغلق..**

ـ أعني، إذن لجاء العنوان: «ألف ليلة» مثلاً، وتوقفت أحداثه عند الليلة الألف وحسب. أما في الفكر العربي ـ الاسلامي، فإن الرقم المستعمل، وإن كان يوحي، لأول وهلة بالانغلاق، إذ به ينفتح في آخر لحظة، وينطلق في مغامرة جديدة، ونحو شكل جديد مطابق للشكل الذي نجم عنه، وهذا الشكل الجديد، عندما يبلغ مرحلة الانغلاق، ينفتح، بدوره، على شكل آخر، وهكذا دواليك، ونجد تفسيراً لذلك في فن «الأرابيسك» (arabesque). فألف ليلة وليلة إشارة إلى هذا الانغلاق / المنفتح الذي يعبّر عن أعماق الإنسان المسلم. فالإنسان المسلم، لا يمكن أن يكون متكاملاً، بصورة نهائية، سواء في شكله أم في عقله، ومهما توهم التكامل في شخصيته، هناك، دائماً، نافذة أو كوة، في عالمه الداخلي، تنفتح على أفق جديد يسعى إليه باستمرار، حتى اللانهاية.. فالانسان المسلم غير مقيد باطار مفروض عليه من قبل الزمان أو المكان. لا شك بأنه سجين الزمان وسجين المكان، وسجين الأبعاد الثلاثة، كأي إنسان عادي، ولكنه يملك بعداً آخر، بُعداً يتيح له أن يتجه نحو ملاقاة ربه انطلاقاً من نقطة ليست بالزمنية أو بالمكانية، وإنما هي نقطة روحية. ذاك هو جوهر نظرتي الذاتية إلى الوجود، علماً أنه ليس، في الإسلام من زمان بذاته، أو من مكان بذاته، بل إن الزمان والمكان هما ملك المشيئة الإلهية، والله قادر على أن يغيّر في الزمان وفي المكان متى شاء. ولماسينيون، بحكم التزامه بالتصور الإسلامي للزمان، رأي يقول: «قد يكون في ارتباط الإسلام بابراهيم الخليل، دليل على أن الإسلام هو أولى الديانات السماوية الثلاث، طالما ليس هناك من فرض تاريخي محدد، من قبل الله، سبحانه، على تواجد الديانات». فنحن نرى أن اليهودية هي الديانة السماوية الأولى، تاريخياً، ثم جاءت المسيحية، فالإسلام» فيقول ماسينيون، جواباً على ذلك: «تلك نظرة تاريخية بحتة، ونحن ملتزمون بالأخذ بها، ولكن الله حرٌّ التصرف بصورة مطلقة» أي أنه ليس هناك، في الدائرة الزمنية، من نقطة أكثر بعداً، أو قرباً، من غيرها، عن نقطة الوسط في الدائرة.

□ **ثمة من يزعم أن تقييد الزمان والمكان بالمشيئة الإلهية، في الإسلام، قد حدَّ من**

طاقة العقل الإسلامي على صعيد الفكر والابداع، ويوردون الآية الكريمة « وما تشاؤون إلا أن يشاء الله »، شاهداً على ما يزعمون، بينا تحررت الذهنية الغربية من تلك القيود الإلهية، وقالت بأن التطور رهن بإرادة البشر أنفسهم..

ـ زعم باطل. إن الفلسفة الغربية، على العكس من ذلك، قد أتت بالتاريخ، والتاريخ إيمان بوجود الزمان، وأنّ الزمان مكوّن من حلقات متتالية تتجدد باستمرار، وأن هناك، داخل تلك الحلقات تفاعل أو جدلية مستمرة (dialectique) بدأت مع بدء التاريخ. وكذلك الأمر بالنسبة للمكان في العقل الغربي المسيحي، فهم يؤمنون بالمكان، وهذا الإيمان بالمكان كان بمثابة حافز يحثهم على دراسة المكان والتجذر فيه، فكان، من نتيجة ذلك، ازدهار العلوم كالفيزياء والكيمياء وعلم الأحياء وغيرها. وفي بداية الإسلام، عندما كان الفكر الغربي مرتبطاً بالفكر الديني، وبخاصة، بالخطيئة الأولى، كان العقل الإسلامي في أوج عطائه وفي أوج إبداعه. من الصحيح القول إن الإسلام يتحدث، هو أيضاً، عن الخطيئة الأولى، خطيئة آدم في الجنة، ولكن الخطيئة الأولى، كما عبر عنها الإسلام، ليست مبهمة المعنى كما هي في الديانتين اليهودية والمسيحية. ففي الإسلام، أمر الله آدم أن يتجنب الطالح ويلتزم الصالح، ولكن آدم لم يتقيد بأمر ربه، ولنقل إنه لم يستعمل عقله في التمييز بين الصالح والطالح، فكان أن أخطأ وعوقب بطرده من الجنة.

□ ربما كان للأمر وجه آخر. لقد « قيل » لآدم أن هذا العمل صالح، وذاك طالح، ولكنه « أراد » أن يختبر بعقله صلاح الصالح، وفساد الطالح، فكان من أمره ما كان. وبمعنى آخر، إن علامات الاستفهام ترتسم، بشكلها الحلزوني المثير، أمام العقل البشري باستمرار، والعقل أعظم هبة وهبنا الله إياها، وفي هذا التساؤل المستمر، من العقل، سر التطور البشري باتجاه الوجود الأفضل.

ـ هذا موقف فلسفي. إنما أنا أتكلم عن شرح المفسرين لمعنى الخطيئة الأولى.

□ هذا موضوع شائك.

ـ ولستُ بفقيه..

□ **وأنا مثلك. فلنغلق الهلالين لنعود إلى الحديث عن بقية مؤلفاتك.**

- في العام الذي صدر فيه كتابي «الليلة الأولى بعد الألف» عام ١٩٨٠، صدرت لي مجموعة شعرية عن دار «غاليمار» بعنوان: «انعكاس الشجرة والصمت» (Inversion de l'arbre et du silence) وقبل أن تسألني عن معنى هذا العنوان، أجيب بأنني عندما أختار عنواناً لكتاب من كتبي، فإن هذا العنوان يكون قد ورد عفوياً في بيت من الشعر، أو في عبارة نثرية، فأجده معبراً عن مضمون الكتاب بكامله، لأن تفكيري، كما قلت سابقاً، يتجه اتجاهاً دائرياً حتى يبلغ نقطة الوسط، أو الجوهر. فالشجرة رمز لكل ما ينطلق من باطن الأرض نحو السماء، والجذع يرمز إلى الجنس. ولا يجب أن ننسى أن كلمة «شجرة»، في اللغة العربية، ربما جاءت من الاسم «عشتروت»، إلهة الخصب عند البابليين. والصمت هو النظرة إلى الوراء، وهو الموت. فهناك حوار بين الصمت وما يرمز إليه، وبين الشجرة وما ترمز الشجرة إليه. وانعكاس الشجرة والصمت هو تلك المعادلة الجدلية (الديالكتيكية) الموجودة في كل شعري. وقد حاز الكتاب جائزة (Ma Jacob)، وهي أهم جوائز الشعر في فرنسا.

وفي عام ١٩٨٣ صدرت لي مجموعة شعرية بعنوان «الوجود / الدمية» (L'Etre Poupée)، عن دار غاليمار أيضاً، وتتضمن قصيدة طويلة بنفس العنوان، وقصيدة ثانية أقل طولاً بعنوان «الحمامة الكاسرة» (Colombe Aquiline). في القصيدة الأولى، هناك الوجود بكامله، أما الدمية فربما كانت الإنسان الذي يحاور الوجود. وقد يرمز هذا العنوان إلى قوة الوجود الخارقة النابعة من الفكر الإنساني / الدمية. وقد تكون الدمية هي الحضارة الانسانية بكاملها، أو الإله، أو المرأة، أو أي شيء استمده الانسان من الوجود ليكوّن له منه رمزاً، أو مرجعاً. أو منطلقاً للتحاور مع ذلك الوجود الغامض ذاته.

أما الحمامة الكاسرة فقد قصدت بها المرأة. إن المرأة، في نظري، هي ذلك الطائر الطاهر الوديع الذي يضحّى به على مذابح الآلهة، وهو الطائر القادر، في الوقت ذاته، أن يغدو ذلك النسر المحلق في أجواء الفضاء، والذي يسعى الرجل إلى

إدراكه، سواء بواسطة الحلم، أو بواسطة الجهد المضني، أو بأي وسيلة كانت. وهنا نتبين أن لهذا الرمز بمعنييه الاثنين، أبعاداً روحية، وذلك أن الروح عندما تحل في الجسد تبدو في منتهى الرقة والوداعة، وعندما تنطلق في الفضاء تصبح كالنسر الجارح. إنها، مرة أخرى، المعادلة المنتصرة / الخاسرة، بين القوي والضعيف، بين المسالم والدموي، بين الشفاف والقاتم. وهي، كما قلت، معادلة أساسية في شعري.

وصدر بعد ذلك كتابي «فردوس» عام ١٩٨٤، وهو بحث في مدلول الحدائق في الإسلام، وقد سبق وتحدثت عنه مفصلاً.

وفي العام ذاته صدر لي ديوانٌ شعري بعنوان «سحابة ذات أصوات» (Nuage avec des voix). والسحابة تعني الواقع الضبابي، فتأتي أصداء الشعر منها أصواتاً غنائية، وهنا أيضاً نجد تلك الازدواجية المتصارعة القائمة في مخيلتنا باستمرار، كما نجدها في «الرامي الأعمى» (Archer Aveugle) وهو عنوان كتاب نثري يضم مجموعة من الدراسات في الشعر، وفي الحوار المعطل بين الصحافة العربية والاسلامية، من جهة، وبين الصحافة الغربية، من جهة ثانية، على الرغم من التقارب الجغرافي، والتاريخي، بين الحضارات التي تعبر هذه الصحافة، أو تلك، عنها. وان اتخذ هذا التقارب، في بعض فترات التاريخ، طابع الصراع. لا شك أن الحروب التي كانت تندلع حول حوض المتوسط، كانت تعطل حوار الحضارات القائمة على شواطئه، فالزحف العربي الإسلامي نحو الغرب، ثم الحروب الصليبية ضد الشرق، حملت، على الرغم مما في الحروب من سلبيات، أشياء كثيرة للغازي وللمغزو في آن معاً. ثم عاد كل فريق إلى منطلقه، لأن الجغرافيا أقوى من السياسة، تلك قناعة من قناعاتي الثابتة، وأنا كرجل فكر وديبلوماسي، عبرت عنها في هذا الكتاب بكل وضوح. والعنوان «الرامي الأعمى» ورد في رسالة للموسيقار الشهير «غوستاف ماهلر» (Gustav Mahler)، حيث يقول:

«Je ne suis qu'un archer qui tire dans le noir»

(لست سوى نابلٍ يرمي في الظلام)

وقد قلت سابقاً: إن الفنان هو ذلك الانسان المتربص، في ظلمة ذاته، أو في ظلمة الوجود، بذلك الشيء المجهول لكي يصيبه بدقة دون أن يعرف مكانه أو

صفته، وعندما تنقشع الظلمة يفحص عن أمر فريسته ليرى، أحمار هي، أم غزال، أم شيء آخر.. ذلك هو العمل الفني الصادق والعميق: انطلاقٌ من ظلمة الذات أو من ظلمة الوجود، إلى الوضوح المطلق.

شعراء ومراحل

□ رافقتنا هموم الشعر العربي المعاصر، في عدة فصول من هذا الحوار، وتحدثنا عنها بإيجاز، وخصصت بالكلام كلاً من بدر شاكر السياب وأدونيس، مع استعراض سريع لبعض الأسماء بين شعرائنا المعاصرين، وخاصة شعراء الخمسينات والستينات. وقد رأينا أن حركة الحداثة مرت بمراحل متلاحقة، ومن منعطفات تلك المراحل ولّدت قصيدة النثر، وقلنا رأينا فيها. ثم عمت موجة الحداثة، أو كادت، معظم النتاج الشعري، سمينه وغثه، جيده ورديئه.

فقبل أن أسمع رأيك في ما آلت إليه الحركات المجددة في الشعر العربي المعاصر، أرى من الضروري أن نعود إلى شاعر لبناني كان صاحب دور بارز في حركة التجديد الأولى في الشعر هو خليل حاوي، وقد قلت، قبل قليل، إن حاوي تناول موضوع الموت والبعث، أو بعث الحياة من ظلمة الموت، من منطلق إيمانه المسيحي. ويقول الأب جورج خضر في كلمة له عن «الرمز المسيحي عند خليل حاوي»: «فالمسيحيون يجمعون على أن هيكلية الانجيل حادث وان الخلاص أكيد وفاعل اليوم، فهم يرفضون أن تكون قيامة المسيح «تموزية ما»، أي حكياً آخر عن موت وانبعاث. فإن كان ثمة فصح كنعاني في شخصية «أدونيس» أو «تموز» أو آلهة أخرى في المنطقة، إلا أن ما جرى عند العبران، لما تبنوا فصح الربيع عيداً، جعلو ابنه ذكرى لعبورهم من أرض مصر إلى أرض الموعد. ولما أقام يسوع الناصري مع تلاميذه الفصح، نقله من معناه العبري ليجعل منه فصح دم وقيامة، عبوراً للإنسان من الخطيئة إلى البراءة، ومن الموت إلى الحياة»[1] فإلى اي حد نجح خليل حاوي في التوفيق بين الرمز المسيحي والرمز التموزي في شعره؟

---

(١) مجلة «مواقف»، العدد ٤٦ ـ ربيع ١٩٨٣، ص ٧٩.

ـ إن في نظرة خليل حاوي الديالكتيكية للحياة والموت، تطابقاً مع نظرات مشابهة لشعراء تكلمنا عنهم وهي بعث الحياة من غياهب الموت، ربعث الربيع من جفوة الحياة. أي الرفض والإيمان، اللا والنعم، الموت والحياة. بيد أن مدلول المادة ومدلول الروح، كما يتجليان في شعر حاوي، يبتعدان، بلونهما المسيحي، عن لونهما لدى الشعراء الآخرين، من الإيمان الروحي، وبمعنى آخر إن الشاعرية الصافية أو المطلقة تعتبر أنها تملك، في داخلها، أبعادها وحدودها فلا حاجة للشعر، أو فلا علاقة له حينئذ بالروحانيات أو بالمعتقدات، لأن الشعر هو الذي يحدد أرضيته أو علويته، أي عالمه الخاص. بينما يعتبر الشاعر الروحاني أن شعره ليس سوى طريق إلى عالم أسمى من الشعر، هو عالم الايمان، فالشعر الروحاني، إذن، هو مرحلة من مسيرة طويلة تبدأ بالعقيدة، وتكتمل بالشعر، وتنتهي إلى عالم آخر، وإن الجمال فيه ليس حداً أقصى يسعى الشاعر إلى بلوغه، وإنما هو، في سلم القيم، وفي سلم المثاليات، وفي سلم المراحل، المرتبة الآخيرة قبل الوصول إلى «اللا مسمّى»، وهو عالم الروح المطلق. هذا ما نجده مثلاً عند بول كلوديل، وشارل بيغي (Charles Péguy)، وخليل حاوي.

ولا أريد الوقوف طويلاً مع خليل حاوي لأن معرفتي بشعره ليست بالمعرفة الكافية التي تتيح لي أن أبدي رأياً شاملاً ومنصفاً بحقه بينما كانت صلتي وثيقة بشعر كل من السياب وأدونيس. ولي، طبعاً، صلات مع شعراء آخرين مثل عبد الوهاب البياتي، ويوسف الخال، وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا. ومع سواهم من الشعراء المجددين، وترجمت عدداً من قصائدهم إلى اللغة الفرنسية، كما أصدرت عدداً خاصاً بالشعر العربي الحديث، من مجلة «ڤاكابونداج» (Vagabondages) ضمت عدداً من القصائد باللغتين العربية والفرنسية. ولي علاقة خاصة بالشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي لمست، في شعره، واقعية شعرية جميلة، فهو يأخذ الشيء البسيط، ثم يربطه، شعرياً، بشيء آخر، أو بحدث معين، أو بعاطفة إنسانية، فيخلق بذلك عالماً من الأشياء الصغيرة المليئة برجفة الوجود. وهذا أمر لافت. وهناك شاعر فرنسي يدعى «جان فولاّن» (Jean Follain)، يهتم، هو أيضاً، بالأشياء الصغيرة

ويحمّلها أبعاداً عميقة وشفافة ، يحصل عليها بدقة النظر ، ودقة التعبير هي الصلة العاطفية ، بين القلب الإنساني وبين تلك الاشياء . وهذا ما نجده في بعض قصائد حجازي .

□ هذه البساطة العميقة والملهمة نجدها في أشعار « جاك بريفر » (Jacques Prévert) ، أيضاً .

- ولكن بريفير يتميز بلون من السخرية قد تعطل ، بصورة جذرية ، التعاطف مع الأشياء ، والتعاطف مع العالم ، وإن كان يسنعمد الاشياء ، بعد رفضه لها ، في إطار اكثر طهارة .

ويهمني هنا أن أشير إلى أن استعراضنا لأسماء بعض الشعراء العرب دون بعضهم الآخر ، في سياق هذا الحوار ، لا يعني مطلقاً الانتقاص من قدر ذلك البعض ، ومنهم شعراء تقليديون من ذوي الشاعرية الأصيلة ، وإنما ورد ذكر من ورد ذكره ، لعلاقته المباشرة أو غير المباشرة بمضامين هذا الحوار .

إننا نُجلّ أولئك الشعراء جميعاً أمثال عمر ابو ريشة ، وبشارة الخوري ، والياس أبو شبكة ، والصافي النجفي ، وأبو القاسم الشابي ، وابراهيم طوقان ، وصلاح لبكي ، وسعيد عقل ، ومحمد الفيتوري وبولس سلامة ، وفؤاد الخشن ، وغيرهم من فحول الشعراء ممن كان ذكرهم العطر يجري دائماً على لسان والدي كما أشرت إلى ذلك في البداية ، أما الشعراء الذين ورد ذكرهم في هذا الحوار ، فهم الذين عايشتهم وعايشوني ، في مسيرتي الأدبية ، سواء في الجانب النقدي ، إذ كنت من أوائل الذين اهتموا بنتاج هؤلاء الشعراء ، يوم كانوا في بداية الطريق ، أو في الجانب الخلاق ، لأن بعضهم يجعلني ، في نتاجي الشعري ، من الشعراء المجددين الذين طوروا مفهوم الشعر ، نقداً وإبداعاً ، في فرنسا وخارجها . وأنا من المؤمنين بنظرية « مالرو » الواردة في كتابه الشهير « أصوات الصمت » (Les Voix du silence) ، والقائلة إن الإبداع ، بوجه عام ، لا ينشأ من التاريخ أو من الظروف ، أو من الاحداث ، أو من العواطف وحدها ، وإنما ينشأ من إبداع آخر ، فالشعر هو ابن الشعر ، والفن هو ابن الفن ، وتأتي الأشياء الأخرى

لكي تغذي العملية التحولية المستمرة. واعتقد ان هذه النظرية هي نظرية أساسية في مفهوم الإبداع.

ويجب الأَ ننسى، في معرض حديثنا، عن الشعر العربي الحديث، بعض التجارب الشعرية الناجحة التي أمدت الشعر العربي المعاصر، وبخاصة الشعر الرافض، بمعان وصور جديدة، ولون من التعبير المتفجر. أذكر على سبيل المثال. محمد الماغوط، وقد قدمت تحليلا لقصيدته «نجوم وأمطار» في كتابي «حملة النار»، تلك القصيدة التي يعبر فيها بكثير من القوة والمآساوية عن الرفض وعن بؤس الوجود. ويضع وزر هذا البؤس على «المجتمع» و«المدينة» اللذين ينزعان الشاعر من شرطه الاول كـ«ابن الشمس»، ولهذا فإنهما يتلقيان، سوية، الإدانة والرفض. وإن ما يطالب به الشاعر، بمواجهة هذا التنظيم الزائف للعالم الحديث، هو مساهمة اكثر فاعلية، في الجدل الاكبر للطبيعة، وفي الزهو المُزّ بالوجود.

ولكن المدينة، وما ترمز إليه ليسا هما كل ما يدينه الشاعر ويرفضه ويلعنه، بل إن ما يشجبه الشاعر، بمباشرة اكثر، وبحذق اكثر أيضاً هو «لا طبيعية» هذه الحالة من التمزق بين أمس وغد، بين سجن شاخص وامل مبتور.

ويوم قدم محمد الماغوط إلى بيروت في الستينات، التقيته، وكان في حالة نفسية مرهقة يومذاك، وكان نآقماً على كل شيء، وأقرأني بعض قصائده المعبرة بقوة عن التمزق، والسورة العاطفية، والثورة الداخلية، على نحو يندر أن نجد له مثيلاً في الشعر العربي المعاصر. فكأن كل قصيدة من قصائده عبارة عن قنبلة تنفجر بين يدي الشاعر، فتتناثر شظاياها صوراً مليئة بالسحر والجمال والثورة، الثورة على المجتمع، والسياسة والعقائد والحدود، والأنظمة..

وربما كان باستطاعتنا أن نشبه الماغوط، في مرحلته الشعرية الأولى، بمايا كوفسكي ورامبو، ولكن وطأة الضغوط الاجتماعية القاهرة التي تعرض لها شاعرنا، كانت أشد قسوة عليه من تلك التي تعرض لها مايا كوفسكي ورامبو، هذا

مع حفظ الفوارق طبعاً بينه وبين كل من الشاعرين الكبيرين. وثمة تناقض بين القوة المتجلية في شعر الماغوط ـ والقوة هي العنصر التوحيدي في الشعر ـ وبين ذلك التفجر الداخلي والشعري الذي، لولا تلك القوة، لغدا شعره شعراً سلبياً، تدميرياً.

وهناك أيضاً سركون بولص، وهو، في نظري من الشعراء المجددين فعلاً، وشعره مثقل بما في تاريخ العراق القديم من أحداث ورموز، ومثقل أيضاً بالأساطير العائدة إلى ما قبل تاريخ العراق القديم. وعلى الرغم مما في شعر سركون بولص من ثقل نوعي، إلا أنه يفتقر في العديد من قصائده إلى الشفافية المضيئة، وهذا ما يجعلني حائراً في الحكم على شاعريته، فهو يشبه الثور الاشوري بجناحيه، وقوة حضوره، وضخامته، إلا أنه يظل رهين جاذبية الأرض.

□ في أواخر السبعينات، وخلال الثمانينات نشأ تيار شعري صدر عن موجة الحداثة التي ازدهرت في الستينات، ولكن شعراء هذا التيار الجديد يختلفون، جذرياً، عن الشعراء التموريين، وشعراء مجلة «شعر» او لنقل عن بعض هؤلاء وأولئك، من حيث طبيعة المعاناة وجوهرها ومن حيث وضوح الرؤيا الناتج عن المعاناة الحقيقية. واذا كان الرفض من السمات البارزة في شعر هؤلاء، إلا أنه ليس رفضاً مطلقاً، أو رفضاً عدمياً يشبه ما رأيناه لدى العديد من شعراء الستينات، وانما هو رفض لتناقض الواقع، والتمزق الذاتي، والصراع العاقر، واحتلال الأرض، وعبثية الوجود. رفض لكل ذلك سعياً منهم، عبر جماليات الشعر، إلى معنى اكثر طهارة، ووجود أصفى انسانية. ونذكر على سبيل المثال، لا الحصر، بول شاوول، ومحمد علي شمس الدين، ومحمد العبد الله، وعصام محفوظ، وأحمد بيضون، وشوقي بزيع، وحسن العبدالله، وعباس بيضون، وجودت فخر الدين، والياس لحود، وغيرهم. ولا شك بوجود مستويات متفاوته لدى هؤلاء الشعراء، ولا شك أيضاً أن بعضهم لما يزل في مجال البحث عن نهج شعري خاص به. ولكن ما لا نستطيع إنكاره، من خلال ما نُشر وما يُنشر من أعمالهم الشعرية، هو وجود طاقات إبداعية طيبة لا تخلو من ملامح الأصالة، وصدق الشعور، والشفافية، والقلق الوجودي المرهق أحياناً، فضلاً عن الاستيعاب الذكي للتراث وتوظيف رموزه الحية في إغناء الحاضر، واستشراف المستقبل، فهل أنت متتبع لنتاج هؤلاء الشعراء في نطاق اهتمامك بحركات التجديد في الشعر العربي المعاصر؟

ـ طبعاً. ولكني أتابع بعض نتاجهم، قدر المستطاع، وقدر ما يسمح لي الوقت بذلك، ومن الصعب على الشاعر، في مسيرته الذاتية أن يتتبع المسيرة الخاصة لكل شاعر من معاصريه، ولكنني أقرأ لهؤلاء الشعراء باستمرار أقرأ لعصام محفوظ، وشمس الدين، وبول شاوول، ومحمد العبدالله، ولسواهم. إنهم من شعراء الحقيقة. وأنا أربط دائماً بين الشعر والحقيقة، وأعتبر أن الشعر ليس مضاداً للحقيقة، بل هو تكملة لها. وقد تكلم «غوته» عن ذلك. فالشعر يحمل الحقيقة على منكبيه لكي يأخذها إلى وجود أسمى وأجمل بحيث تغدو أكثر «حقيقية» مما كانت عليه في مرحلتها النثرية. إن الشعر والحقيقة يتكاملان.

وما أخشاه هو انغلاق بعض من ذكرت من الشعراء في إطار إقليمي ضيق قد يحجب عن بصائرهم رحابة الكون، ويحد من قدرتهم على السعي لاكتشاف قيم وآفاق شعرية جديدة وغنية.

وقد قلت في كتابي «حلة النار»: «إن القصيدة العربية الجديدة قد غدت، إذن، ما يشبه جرْفاً صخرياً صلداً، منحوتاً إلى درجة ظهور العنصر الفوسفوري في اللغة، أي انصهاراً فذاً لعدة مستويات من «الواقع» يتحقق، فجأة، في المزيج ذاته، موحداً بين التجربة والغناء، وبين العالم والقلب. أي أنها لم تعد وصفاً، أو سجلاً، أو جرداً للسطح، وإنما أصبحت عقدة من الطاقات المستَهْلَكة، فوراً، في الفعل ذاته الذي يربط بينها، ويجعل منها مادة غير منظورة، وحقلاً ممغنطاً. وأقول، استناداً إلى صورة مقتبسة من دراسة لغابريال بونور عن «بيار جان جوف (Pierre Jean Jouve)»: إن القصيدة (العربية) تصبح انغراساً حارقاً في القلب الأسود للواقع».

ومن المفيد أن نتبين، على هذا الصعيد، من هم شعراء العالم الكبار الذين اتجهت نحوهم أنظار شعرائنا الجدد. إن هؤلاء الشعراء الذين ما فتئ الشاعر العربي يعجب بهم، ويستشيرهم، ويستنطق أعمالهم.. ما زالوا جميعاً، يتابعون، كل حسب نهجه، البحث نفسه، وهو أن يحققوا، بواسطة اللغة، التحول المحفوف بالمخاطر. إنهم، إذا جاز التعبير، مؤسسو لغة عامودية تهدف إلى اختراق الانسان، واختراق الكون أيضاً، من أعلى إلى أسفل، وبالعكس. هؤلاء الشعراء يأتي في طليعتهم رامبو، وجيرار دي

نرفال، ومن قبلهما بودلير، وشاعر التمزق والنفي الذي سيغدو ذا تأثير واسع على الشعراء العرب المطلعين على الأدب الانجليزي: ت.س. اليوت، وشاعر المنفى الأخير، المنفي المنتصر: سان ـ جون بيرس. ثم شاعر المنافحة عن النهار، حاملاً أسلحة الليل: رينيه شار. وشاعر الثورة المصعوق والمفتت: ماياكوفسكي. وشاعر «الأنا» في ضياعها: هنري ميشو. وشاعر الحرمان واستحالة الارتواء: بيار جان جوف. وشاعر الحضور اللامقال (le non - dit) والعلاقة السرية: رينيه ماريا ريلكه. وشاعر وضع الإنسان المشع بسواده كله، والقلب المتصالح مع القنديل تحت العاصفة إيف بونفوا..».

وبالنسبة لشعرائنا الشبان ممن أتيت على ذكرهم، لست على اطلاع كاف، على نتاجهم لكي أبدي رأيي بموضوعية. بيد أني أعود هنا، إلى قول «أندريه مالرو» (André Malraux)، في كتابه «أصوات الصمت»: «ليس للابداع من أب سوى الإبداع».

□ ولكنك تحيط، بدون شك، بنتاج الشعراء اللبنانيين الذين ساقتهم الظروف او الأقدار إلى التعبير باللغة الفرنسية، كما حدث لك بالذات. ومنهم من بلغ مكانة أدبية رفيعة مثل جورج شحادة. وهناك فؤاد غبريال نفاع، وناديا تويني، وانطوان مشحور. ومن المعروف عن جورج شحادة، الذي فقده عالم الشعر منذ أشهر قليلة، أنه كان صديقاً للشاعر أندريه بريتون، رائد الحركة السوريالية في فرنسا. وقد وقف السورياليون إلى جانب جورج شحادة يوم تعرض لحملة نقدية قاسية إثر عرض مسرحيته الأولى «السيد بوبل» (Monsieur Bob'le) عام ١٩٥٩ على مسرح «لا هوشيت» (La Huchette)، في العاصمة الفرنسية. ثم نجح في فرض أدبه، شعراً ونثراً، فوق الساحة الثقافية. ثمة بعض التشابه في المسيرة الأدبية بينك وبينه، وإن اختلف الطابع العام لنتاج كل منكما. وكنتما معاً في غربة لغوية وثقافية ومكانية، فهل أدى ذلك إلى تقاربكما؟

ـ نعم كنا صديقين، بل اكثر من صديقين، إذ جمعت بيننا اخوة شعرية وإنسانية استمرت ثلاثين عاماً، على الرغم من فارق السن بيني وبينه، فجورج شحادة يكبرني باثنين وعشرين عاماً، وقد تأثر جورج شحادة، كما تأثرت شخصياً، بتوجهات غابرييل بونور ونصائحه. ففي قصائده الأولى التي أصدرها تحت عنوان «قصائد

صفر » (Poésies Zéro) ، كان جورج شحادة ينتمي إلى تيار شعري قريب من تيار جان كوكتو ، أو من تيار ماكس جاكوب ، فقال له غابرييل بونور بأن ينظر إلى الشعر وكأنه لعبة لغوية بهلوانية يعبر بها عن خفة الوجود . ومنذ ذلك الحين بدأت المرحلة الأساسية في شعر جورج شحادة فصدرت مجموعته الشعرية « قصائد أولى » (Poésies I) ، ثم « قصائد ٢ » ثم « قصائد ٣ » ، ثم « قصائد ٤ » ، ثم ديوانه الشهير « إذا التقيت يمامة » (Si tu rencontres un ramier) وكان قبل ذلك قد أصدر رواية بعنوان « رودوغون سين » (Rodogune Sinne) ، روايته الوحيدة ، وهي رواية صغيرة تعود إلى فترة الشباب .

وقد بدأت شهرة شحادة الأدبية في باريس ، قبل الحرب العالمية بقليل ، وكانت شهرته وقفاً على بعض عشاق الشعر ، إذ نشر بعض قصائده في مجلة مشهورة جداً ، هي مجلة « لا ليكورن » (La Licorne) لم يصدر منها سوى ثلاثة أعداد فقط ، ولكن هذه الاعداد الثلاثة تضمنت قصائد لعدد من الشعراء العالميين الكبار في ذلك الوقت ، كذلك نشر في مجلة شعرية إسمها « كوميرس » (Commerce) ، ومعناها (تجارة) ، تجارة فكرية وأدبية طبعاً ، وهي لا تزال تصدر باسم « لي نوفو كوميرس » (Le Nouveau Commerce) أي (التجارة الجديدة) ، وقد ظهر ، لي شخصياً ، بعض القصائد على صفحاتها . وكان من كتاب مجلة « كوميرس » « سان ـ جان برس » (Saint-John Perse) و« جان بولون » وعدد من الكتاب المشهورين . وقد أثار جورج شحادة ، بقصائده الأولى ، اهتمام بعض الشعراء الكبار ، منهم سان ـ جان برس ، الذي كان يشغل منصب أمين عام وزارة الخارجية الفرنسية وكان اسمه الحقيقي « الكسي ليجيه » (Alexis Léger) ، وبول ألويار . ومن المرجّح أن ألويار هو الذي قدم شحادة لأندريه بريتون . ولكن جورج شحادة بقي على هامش الحركة السوريالية ، كما ذكرت قبل ذلك ، لقد لجأ إلى تحرير الصورة الشعرية كالسورياليين ، ولكن دون إفراط ، يقول اندريه بريتون من قصيدة جميلة جداً .

«Ma femme à la chevelure de feu de bois»
Aux pensées d'éclair de chaleun
A la taille de sablier

Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison»

شعرك يا زوجتي نار الحطب
وأفكارك برق الصيف الخُلّب
وخصرك خصر الساعة الرملية
وعيناك مائيتان لكي أشرب (منهما) في السجن

هنا ، نجد الصورة ، على غرابتها ، منضبطة إلى حد مّا ، وعندما يقول شاعر سوريالي آخر ، هو « بنجامان بيريه » (Benjamin Péret)

«Dans la forêt incendiée

Les lions étaient frais»

في الغابة المحترقة
كانت الأسود نضرة

نجد أن الصورة ، على جمالها ، غير مفهومة ، وقد لا تدرك إلا « بالظن والحدس » كما يقول الآمدي . بينما تحافظ الصورة الشعرية ، عند شحادة ، على انضباطها ، منذ بدايتها ، حتى انعكاسها في الضمير الإنساني وتخلو لغة جورج شحادة من الألفاظ العويصة أو المبهمة ، فهو يستمد من الطبيعة أشياءها البسيطة . يتكلم عن الشجرة ، عن الحجر ، عن العصفور ، عن الندى ... فتأتي صوره الشعرية في منتهى الشفافية الغامضة ، إذا صحَّ التعبير ، وهذا هو الطابع الرئيسي لشاعرية شحادة . للكاتب الفرنسي « موريس باريس » (Maurice Barrès) كتاب بعنوان « السر في النور البهي » (Le Mystère en pleine lumière) ، وفي هذا العنوان تحديد لشعر جورج شحادة ، أي ثمة هالة من الكلمات والعبارات السهلة والمضيئة تكتنف سر القصيدة أو سر المعنى .

□ أي الغموض المضيء .

ـ نعم ، يمكننا أن نقول ذلك .

□ جورج شحادة يحمل ، إلى جانب ثقافته الغربية ، وبخاصة الفرنسية الكثير من الرواسب الفكرية والدينية والاجتماعية والثقافية من بيئته اللبنانية الشرقية ، فإلى أي حد انعكست تلك الرواسب في نتاجه الشعري والمسرحي ؟ يقول أدونيس ، عنك شخصياً ،

في مقدمة الترجمة العربية لديوانك «الوجود / الدمية»: «إن صلاح ستيتيه يكتب الفرنسية بلغة عربية أي بحدس اسلامي - عربي...». فهل كتب جورج شحادة، حسب رأيك، الفرنسية بحدس مسيحي - شرقي؟

- جورج شحادة أرثوذكسي النشأة والتربية، فشرقه هو الشرق البيزنطي، وبيزنطية كانت مدينة الأسرار، والطقوس الدينية، ومدينة الأيقونات الشهيرة. والايقونات محفورة على لوحات من الذهب الخالص، أو على لوحات خشبية أو معدنية، مطلية بقشرة الذهب، لهذا نجد الكتابة عند جورج شحادة، مرتبطة إلى حد بعيد بالتصوير أو التجسيد، وهي ذات نبرة تعلوها مسحة من الاشراق، فتخاطب المستمع وكأنها كلمات هبطت على الشاعر من السماء، وهي النبرة ذاتها التي نجدها في كتاب «النبي» لجبران خليل جبران.

▫ أشرت، خلال حديثك عن بداياتك الأدبية في باريس، إلى الصعوبات الكبيرة التي تثار في وجه الطموحين من الأدباء الناشئين، وقد تعرض جورج شحادة، بدوره، لمثل هذه الصعوبات، وربما على نحو أشد مما عانيته أنت شخصياً. ويبدو أن حمى الصراع، في العاصمة الفرنسية، تنتاب مختلف أنواع النشاط الإنساني. جاء في رواية بلزاك الشهيرة «الأب غوريو» (Le Père Goriot) على لسان أحد اشخاصها يخاطب شاباً طموحاً من أبطال الرواية «إنكم تعدون قرابة الأربعين ألف شاب في باريس وحدها، وكلكم تسعون للوصول إلى ما تطمحون اليه، ولن يتحقق لكم ذلك إلا بأن يأكل بعضكم بعضاً كالعناكب...» ما نود معرفته، بالنسبة لما لقيه شحادة من عنت في بداياته الشعرية، هو بفعل كونه من أصل غير فرنسي، أم أن هناك عوامل أخرى ادت إلى هبوب تلك العواصف النقدية ضد انتاجه الشعري؟

- لا أعتقد ذلك. فالشعب الفرنسي، بوجه عام، لا يميل إلى الشعر كثيراً، وقد عبّر بودلير عن نقمته، حيال هذا الأمر، متهماً الشعب الفرنسي بفقدانه كل إحساس شعري، لأنه إبن «فولتير» (Voltaire). ولا شك في أن الشعر يتعرض، سواء في فرنسا، ام في غيرها من بلدان العالم، لأزمة قاسية. فضلاً عن ذلك فإن اللغة الفرنسية، لغة عقلانية، لغة منطقية، لغة «كارتيزية» (نسبة إلى الفيلسوف العقلاني ديكارت)، ولهذا كله لم تكن سبل الشهرة أمام الشعراء الفرنسيين الكبار،

قديماً وحديثاً سهلة المسالك. في انكلترا يختلف الأمر إلى حد ما، إذ أن العلاقة بين الشاعر الانكليزي وقرائه، علاقة تتصف بالمرونة والعفوية. ونجد أن وراء شهرة بعض الأدباء الفرنسيين الكبار، حركات أدبية ناشطة او أحزاب سياسية نافذة، فالشعراء السورياليون تآزروا وتعاضدوا على بلوغ الشهرة الأدبية، وكذلك القول بالنسبة لشعراء اليسار الفرنسي فقد أخذ الحزب الشيوعي الفرنسي بيدهم وساعدهم على الظهور فوق الساحة الأدبية الفرنسية، ومن ثم فوق الساحة الأدبية العالمية، ومنهم آراغون وألويار مثلاً، وهذا لا يعني، إطلاقاً بأن هؤلاء ليسوا شعراء كباراً.

□ هل يعني ذلك أن الانسان الغربي فقد سحر الحلم؟

- لا، لا أظن ذلك.

□ هذا السؤال طرحته على أراغون، قبل وفاته بثلاث سنوات، في منزله بباريس. وقد فوجئت، يومذاك، بفخامة الشقة التي يسكنها الشاعر، ورحابتها، فقلت له، وأنا انظر بدهشة إلى جمال الشقة وزينتها: «ها نحن نتبرجز:» فابتسم بشيخوخته الطفلة، وقال: «إنها هدية من الرئيس جورج بومبيدو»، لم أفهم ما يعنيه، فاستوضحت، قال: «لقد وضع رئيس الجمهورية السيد بومبيدو هذه الشقة بتصرفي تقديراً لي»، وبقيت على جهلي، فاعتصمت بالصمت. ثم علمت، بعد ذلك، أن الحكومة الفرنسية تؤول إليها ملكية العقارات الخاصة، بعد وفاة أصحابها، إذا لم يكن لها من وريث شرعي، فتضع الحكومة تلك العقارات بتصرف الجمعيات الثقافية والانسانية، وبتصرف المبدعين الكبار من ابناء الشعب الفرنسي حتى وفاتهم. علماً بأن أراغون كان عضواً في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الفرنسي، وجورج بومبيدو كان رئيساً يمينياً، معتدلاً، للجمهورية الفرنسية.

لقد طرحت على أراغون هذا السؤال، أثناء حديثنا عن العلاقة بين الشاعر الفرنسي والقارىء، فأجابني مبتسماً: «الفرنسي يحلم بثلاثة أشياء: باللوتو، وبنتائج سباق الخيل، وبالإجازة السنوية».

ونعود إلى موضوعنا. فهل ترى بين الشاعر العربي وجمهوره، علاقة حميمة اكثر من علاقة الشاعر الفرنسي بجمهوره مثلاً؟

ـ أرجح ذلك. فالشاعر العربي يدرك الشهرة بسرعة. إما بسبب التفاف الجمهور حوله وإما بفضل اهتمام الصحافة بنتاجه. فالمتتبع للصفحات الثقافية في الصحف اليومية في لبنان، يجد، كل يوم قصائد عربية جديدة، أو قصائد مترجمة لشعراء من مختلف البلدان، أو مقالات نقدية لمجموعات شعرية، وهذا ما لا نجده في الصحافة الفرنسية أو في صحافة أي بلد أجنبي آخر.

أما ما لقيه شاعرنا جورج شحادة من عنت بعد عرض مسرحيته الاولى. فليس عائداً لكونه لبنانياً، بل كان السبب عزلته وانكماشه وجهل الرأي العام الفرنسي المثقف بمكانته الشعرية والادبية، ولكن سرعان ما تغيرت هذه الصورة عندما أدرك عشاق الشعر والأدب أهميته كشاعر وكاتب مسرحي مجيد.

□ يبدو أن شهرته، كاتباً مسرحياً، فاقت شهرته شاعراً؟

ـ جورج شحادة شاعر كبير، ولكن نجاح مسرحياته، أو ما أثير من ضجيج حول مسرحيته الأولى «السيد بوبل»، لفت الانظار إلى شعره فارتبطت شهرة شعره بشهرة مسرحه، علماً بأن مسرحه قد أفاد الكثير من شاعريته. وفي شعر شحادة شيء من «البهلوانية» أي أنه يتلاعب بالألفاظ وبالصور دون أن يكون هناك أي هيكلية، أو أي فلسفة، أو أي ترابط بين الصورة والصورة، من جهة، وبين الصورة وأعماق الوجود، من جهة ثانية، وأظن أن في تلك «البهلوانية» الشعرية انعكاساً لخفة روحه، ومرحه، وميله إلى الفكاهة.

□ وقد حافظ على تلك الصفات حتى أيامه الأخيرة، فكان يضفي على أي مجلس يحضره جواً محبباً من الانطلاق والبهجة حتى ليشعر جليسه أنه في حضرة طفل بريء من هموم الحياة وأوصابها.

ـ كان يحب النكته كثيراً. وما عتم ذلك الوجه لجورج شحادة أن اختفى عندما بدأ يتكلم، في شعره، بنبرة ذات مسحة علوية، بل وصل به الأمر إلى درجة الاعتقاد بأنه يتكلم مثل ما تكلم بعض الرسل في التوراه. وهذا عائد إلى تأثره بالحضارة البيزنطية، كما قلت، وبروحانيات الشرق إجمالاً، ثم بجبران خليل جبران على نحو غير مباشر، لأن شحادة لم يكن محباً لشعر جبران وفلسفته لأنهما، في اعتقاده قد

أصبحا من المفاهيم التقليدية القديمة. ولكنني أجد تقارباً بين شعر جبران وشعر شحادة سواء من حيث الشفافية ام من حيث العودة إلى الاساطير القديمة، واخيراً من حيث تلك النبرة الرسولية في الخطاب الشعري.

▫ وهل من تقارب ما، بين شعر جورج شحادة وشعر صلاح ستيتيه؟

ـ لا علاقة لي ببزنطية إلا عن طريق الثقافة وعن طريق جورج شحادة نفسه، فمناهلي الروحانية تختلف عن مناهله، ربما كنت اكثر تقارباً مع الصوفية، مع جلال الدين الرومي، مثلاً، او مع سواه من أركان التصوف الاسلامي. واستطيع القول إني قد نجحت إلى حد ما في اقتحام اللغة الفرنسية لكي أحمّلها معاني نابعة من أعماقي الروحانية المرتبطة بالمشرق العميق. نبرة شحادة الشعرية نبرة إنجيلية بحته، ونبرتي نبرة صوفية.

▫ لا أظن الفارق كبيراً بين النبرتين من حيث المضمون الروحي...

ـ في النهاية، لا، ليس الفارق كبيراً. ولكن طريقتي في معالجة اللغة تختلف عن طريقته في نقاط عدة.

▫ نعود قليلاً إلى مسرح جورج شحادة، سيّما وأن شهرته المسرحية سبقت شهرته الشعرية.

ـ إن الشفافية لازمت كتابات شحادة الشعرية والنثرية، ولكن البهلوانية والفكاهة والنقد، غابت جميعها عن نثره المسرحي، وفي اشخاص مسرحياته تجسيد لشعره. وقد قلت في إحدى دراساتي: إن هموم مسرح شحادة مرتبطة بهموم شعره. ففي مسرحيته «ليلة الامثال» يصور صراع الشاعر الدائم مع المجتمع، وهذا الصراع ناتج عن عدم فهم المجتمع للشاعر، ويؤدي عدم الفهم بالمجتمع إلى قتل الشاعر. وفي مسرحية «السيد بوبل» تصوير لغربة الشاعر في مجتمعه. فالسيد بوبل في الفصل الأول رجل ملهم يعيش في قرية صغيرة وينشر أشعاره. ثم يقرر فجأة مغادرة القرية أمام دهشة السكان، وتساؤلاتهم، وتخوفهم من غيابه. أما في الفصل الثاني نجد غياب بوبل عن القرية وسكان القرية يتسقطون أخبار غيابه عنها. وتأتيهم الأخبار بأن

شاعرهم يقيم في أرض بعيدة هي أرض « الينابيع والمناجم »، وفي الفصل الثالث يظهر السيد بوبل في لحظات حياته الأخيرة حيث يأتي إليه، جميع سكان القرية قبل وفاته. فالموضوع الرئيسي للمسرحية هو إذن، غربة الشاعر الروحية، وغربته الجسدية ثم موته.

□ لِمَ جاءت ردود الفعل عنيفة بعد عرض المسرحية في باريس؟

ـ لأسباب عدة.. ومن بينها أن مسرحية « السيد بوبل » لا تتقيد بما يسمى في الفن الدراماتيكي بالحدث «l'action» ، ثم لأنها مسرحية رمزية تحكي عن شاعر نشأ، وهاجر، ومات، وأخيراً لأن جمهور المسرح الفرنسي يميل إلى المواقف الغرامية في المسرحية « والسيد بوبل » مسرحية خالية من أي موقف غرامي، لذلك هاجمها النقاد التقليديون بعنف، وعلى صفحات جرائد مشهورة مثل جريدة « الموند » (Le Monde) وجريدة « الفيغارو » (Le Figaro) الواسعتي الانتشار. ووقف إلى جانب جورج شحادة ومسرحيته شعراء وأدباء كبار وبخاصة السورياليون منهم، مثل: أندريه بريتون، ورينيه شار، وبول ألويار، وسان ـ جون برس. ولفتت هذه الضجة التي أثيرت حول المسرحية وصاحبها، الانتباه إلى أدب جورج شحادة، ومن هنا كانت بداية شهرته، ثم ترسخت تلك الشهرة باهتمام المخرج والممثل المسرحي الكبير « جان ـ لوي بارو » (Jean-Louis Barrault). وزوجته الممثلة « مادلين رينو » (Madeleine Renaud) ، بمسرحيات شحادة. ويوم أرسل شحادة مخطوطة مسرحيته الثانية « ليلة الأمثال » إلى بارو، أرفق المخطوطة بعنوان مسكني الخاص بباريس، يومذاك، انتظاراً لجواب الممثل والمخرج الكبير، وكنت لا أزال طالباً ولدي نسخة من تلك المخطوطة، احتفظ بها.

بعد ذلك صدرت لجورج شحادة مسرحيتان هما: « البنفسج » (Les Violettes)، و« حكاية فاسكو » (Histoire de Vasco) والمسرحيتان، في شكل عام، إدانة للحرب بمعناها المطلق. وكأني بجورج شحادة قد تنبأ، بحسه الشعري المرهف، بأحداث خطيرة ستعصف بلبنان وقد تنتهي بقتله.

□ قد يكون في ضمير الشاعر شيء عن لبنان، كما ذكرت، وهذا أمر طبيعي لأن

لدى كل مبدع كبير عيناً على المستقبل، وما قد يحمله المستقبل من مفاجآت ومن أحداث حسنة أو سيئة. فرواية «ميرامار» لنجيب محفوظ، مثلاً، بتصويرها المجتمع المصري عشية حرب ١٩٦٧، بين العرب وإسرائيل، ومن خلال نماذج بشرية اختارها الكاتب بذكاء، نجد لوناً من التنبؤ المذهل عن هزيمة مصر وسائر الدول العربية التي شاركت في تلك الحرب. وكذلك القول بالنسبة لما جاء في بعض مقاطع قصيدتك «الوجود / الدمية» وقد سبقت الاشارة إليه. أما في مسرحيات جورج شحادة، وبخاصة «البنفسج» و «حكاية فاسكو» ثمة هجوم عنيف على الحروب وعلى مسببيها، ولا سيا في «البنفسج» التي تعكس بقوة ما أحدثته القنبلة الذرية، قنبلة «هيروشيا»، وقنبلة «ناكازاكي» من هزة عنيفة في الضمير الانساني، يومذاك، وما خلّفته في النفوس من خوف، موجع بغموضه، على المصير البشري برمته. ثمّ إن المبدع، وقد أشرت أنت إلى ذلك غير مرة، هو القادر، وحده، على الكشف عما يكمن في أعماق النفوس. لذلك يخرج المشاهد أو القارىء، من تينك المسرحيتين بمشاعر عنيفة، ولكنها مشاعر نبيلة.

ـ لقد قلتُ إن في المسرحيتين إدانة للحرب بمعناها المطلق، وما جرى ويجري في لبنان، أليس حرباً؟ وحرباً قذرة كسائر الحروب؟ وهذا ما رمى إليه جورج شحادة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن «حكاية فاسكو» التي عرضت على مسرح «سارة برنار» الشهير في باريس يومذاك، أثارت، بدورها، ضجة كبيرة، ضجة تختلف، جوهرياً، عن الضجة التي أثارها عرض مسرحيته الأولى «السيد بوبل»، ذلك أن فرنسا كانت، في ذلك الوقت، تخوض حربها الاستعمارية في الجزائر، فاعتبر البعض أن في المسرحية تعريضاً بتلك الحرب، أو تأييداً للحركة المناهضة لها، في فرنسا بالذات، وقد ضمت تلك الحركة عددا كبيراً من المثقفين الفرنسيين الكبار. بيد أنني أشهد هنا، بكامل المسؤولية، أن لا علاقة، إطلاقاً، لمسرحية «حكاية فاسكو» بحرب الجزائر بالذات، لأن جورج شحادة كان بعيداً عن الأحداث اليومية الجارية هنا وهناك، وكان بعيداً أيضاً عن كل «تسيّس»، باستثناء موقفه من الأحداث اللبنانية حيث كان رأيه فيها واضحاً وصريحاً. لذلك رأيناه، لدى انفجار الأوضاع في لبنان، يحزم أمتعته ويغادر إلى باريس ليستقر فيها حتى وفاته، لأنه لم يكن باستطاعته أن يحتمل وطأة الحرب الأهلية في وطنه.

□ **مَنْ مِنَ اللبنانيين راض بما يحدث في وطنه ولوطنه، ولكنَّ الهجرة ليست في مقدور كل مواطن، وليست، في النتيجة، حلاً. بل أرى في الهجرة، إبّان الازمات التي تعصف بالأوطان، نوعاً من الهرب لدى البعض، أو تجنباً لدى البعض الآخر من اتخاذ موقف صريح مما يحدث في بلده. فكيف يكون الأمر إذن، عندما يكون المهاجر أديباً، أو مفكراً، أو باحثاً؟. يقول الياس أبو شبكة:**

أحين يرى الطغيان في الأرض سادراً ينام الأديب الحق أو يتسكّعُ

ما هو رأيك في هذه الهجرة الواسعة للأدباء والمفكرين، من لبنان ومن سائر الدول العربية، إلى البلدان الغربية، في وقت تبدو فيه أوطانهم وشعوبهم، أحوج ما تكون إلى الفكر المتقحّم والكلمة المضيئة؟

ـ هذا موضوع جدير بالمعالجة، لأن هذه الظاهرة لا يختص بها لبنان أو الدول العربية وحدها، بل تكاد تشمل العالم الثالث بأسره. فعلى الصعيد العربي نجد هجرة الأدمغة إلى الخارج قديمة، فقد هاجر من أبناء الوطن العربي، أعداد كبيرة من الأدباء والفنانين ورجال الفكر للاستيطان في أوروبا وأميركا، وحتى في استراليا. وهذه الظاهرة مقلقة جداً لأنها تشكل نزفاً لطاقات منتجة أو فاعلة. وما من شيء أشد خسارة للأوطان من فقدان ما يسمى بالمادة الرمادية (la matière grise)، وهي كناية عن الأدمغة، لأن كل خسارة يمكن أن تعوض إلا خسارة الأدمغة.

إن أسباب الهجرة متعددة متنوعة، تختلف باختلاف الأوضاع السائدة في الأقطار العربية التي تراوح ما بين الشكوى من الاضطراب السياسي، إلى المعاناة من الوضع الاقتصادي إلى الشعور بالكبت النفسي بفعل التضييق على حرية التعبير الفكري أو الأدبي أو الفني، ناهيك عما يرافق ذلك كله من تصورات زاهية عن واقع المجتمعات الغربية، تشد الإنسان العربي شداً بإغراءاتها لتهجيره من وطنه.

أما بالنسبة لجورج شحادة فإن الأمر مختلف تماماً، لأن نشأته الأولى، واتقانه اللغة الفرنسية، وصلته الوثيقة بالثقافة الغربية، وصداقاته العديدة في الأوساط الأدبية والشعرية الفرنسية، جعل من فرنسا وطناً ثانياً له. ولكن لبنان بميزاته الطبيعية، وجمال مناظره، وبساطة العيش فيه، وتناقضاته المتعددة، قبل أن تصبح

تلـك التنـاقضـات مجابهات داميـة ، لم يبـارح قـط ذهـن جـورج شحـادة وقلبــه ومخيلتــه ، وأعماقــه ، ونتـاجـه الشعـري والمسرحـي . بـل إن الشرق ، الشرق الكبير بعمقه التاريخي والجغرافي ، وبحضاراته العريقة والغنية استمر نابضاً بقوة في جميع نتاجه . وجورج شحادة هو « ابن ألف ليلة وليلة » كما قلت عنه في « حملة النار » :

« .. إن باستطاعة شهرزاد أن تضيء بالكلام أحلام الملك المستيقظة حتى الفجر ، ولكن يجب عليها ألا تنسى ، وهي الساهرة البـارعـة ، أن الموت يتربـص في الغـرفـة المجاورة . وشحادة ، هذا الابن لشهـرزاد ، ليس بحاجـة أن يطـرق ، بـإلحاح ، على أبواب العاج في « ألف ليلة وليلة » حتى تخرج منها تلك الخيول البيضـاء ، ربيبـة أكثر المراثب سرية ، وهي تقدح بالمجد النقي الوحشي . إن شحادة ، المستهلك بالحكايات ، كالعملة العتيقة التي يعهد بها البحر أحياناً لشواطىء جبيل ، عندنا في لبنان ، ليكفيه أن يخرج بموكب صغير يقتصر على عربة عريقة ، وحوذي عريق وحصان كلاهما شديد التعلق بالآخر ، وأن يبلغ بهذا الموكب ، ليلاً ، قرية حالمة . في مكان ما ، صقلية على وجه التحديد : حينذاك تضج الضربات الثلاث شبيهة بضربات حوافر الحصان الخفيفة ، فتبتدىء الحكاية بالنمو ، والشق بالاتساع .. » .

□ لم أقصد ، بسؤالي ، جورج شحادة بالذات ، فأنا مُلِمّ بظـروف نشـأتـه ومـراحـل حياته ، ومدى تعلقه بلبنان . إنما قصدت تلك الأعداد الكبيرة من الشعراء والكتاب والباحثين والفنانين العرب ، الذين تدفقـوا ، منـذ أواسـط السبعينـات ، على العـواصم الغربية ، واختاروا الإقامة فيها ، متذرعين بأسباب مختلفة . لا شك بأن لدى البعض منهم أسباباً معينة حملتهم على السفر بعيداً ، ومن هذا « البعض » من حمل وطنه في خفقان قلبه ، ونبرة صوته ، ونسيج إبداعه ، فاستمر بالعطاء الجيد ، شعراً ونثراً وفناً وتفكيراً ، ونزفاً . بيد أننا قد رأينا ، بأم العين ، ونرى باستمرار ، أن العدد الأكبر من المهاجرين ، « أصحاب الأدمغة » ، طابت لهم الحياة في المجتمعات الأوروبية ، فتناسوا أوطانهم الأصلية ، وتنكروا لكل ما كانوا ينادون به من دعوات للثورة ، والتغيير ، ومقاومة الأنظمة الفاسدة ، والاستشهاد دفـاعـاً عـن الحريـة والكـرامـة والأرض ...
واكتفوا بإطلاق الشتائم ، من بعيد ، ضد الأنظمة الجائرة ، وضد الجماهير الخانعة ، وضد السماء والأرض جميعا ، دون أن ينسوا التغني ، من حين لآخر ، بشعراء المقاومة الكبار في العالم أمثال ناظم حكمت ، ولـوركـا ، ونيرودا ، ألـويـار وسـواهـم ، ودون أن ينسـوا

حنينهم، إذا شعروا بالحنين، إلى كأس العرق، و« التبولة »، والخبز المرقوق...

- سؤال يفرض نفسه فرضاً. ولكن هناك، كما قلت، عدداً من هؤلاء الشعراء اضطروا إلى الهجرة لأسباب معروفة أقلها حرمانهم من التعبير بحرية. وأقول بكل قوة، إنه يتوجب على كل شاعر، أو أديب، أو مفكر، أن يناضل دفاعاً عن قضية وطنه وشعبه، وبخاصة متى كان الوطن والشعب في محنة خطيرة، إنما واجبه الأكبر هو في النضال دفاعاً عن حقه في التعبير عن ذاته، إذا كان، في ذاته، ما يستوجب التعبير عنه. ومن غير الطبيعي أن يضحي الكاتب أو الشاعر بنفسه، في ظروف معينة، وذلك لما لديه من إمكانات إبداعية خلاقة قد تكون أشد فتكاً بالخصم أو العدو، من أي سلاح عادي آخر مهما كان فتاكاً. وأعتبر أن هناك، في بعض الحالات، واجباً أساسياً على الشاعر وهو محافظته على قدرته الإبداعية، والسمو بها فوق أي اعتبار آخر، لأن الابداع غير مقيد بحدود مّا. فعندما تنتصب الحدود أمامه، وتحيل واقعه إلى سجن، فإن عليه، عندئذ، أن يقفز فوقها متحدياً، لكي يعبر باسم بلده، وباسم الإنسان العربي، وباسم الإنسان، إطلاقاً، عن الوطن الأكبر، وطن الإبداع، وطن الفكر، ووطن الحرية.

□ قد نكون ابتعدنا، قليلاً، بهذا الاستطراد عن جورج شحادة. هناك مسرحيته الأخيرة « مهاجر بريسبان » (L'Emigré de Brisbane) **وهي تعالج موضوع « الهجرة » بالذات.. أو « الهجرة الأكثر خطورة - الهجرة النهائية » كما قلت في دراستك عن أدب شحادة وشعره.**

- قلت أن « مهاجر بريسبان »، بطل مسرحية شحادة الأخيرة، عاد إلى قريته بعد أن نجح في بناء ثروته، عاد لكي يرى قريته مرة أخرى حيث ترك فيها إبناً له. إن هذه العودة هي، بالنسبة إليه، محاولة لاستعادة الحوار مع أصوله البعيدة. ولكنه يموت في الليل، حيث تمحي جميع الصور، ولا يبقى سوى الذهب الوفير الذي حمله معه، وسوى سكان قرية حجرية في صقلية، سلبهم الذهب عقولهم. وهنا يظهر لنا شرف أولئك الرجال والنسوة، وقد بهر أنظارهم وهج هذه الشمس الذهبية السوداء، على نحو شنيع. لقد جاؤوا جميعاً، ومعهم الكاهن والعمدة، تتملكهم

الرغبة، أمام هذا التحدي الهائل والأخرق، بأن يذيبوا في عباراتهم، مجدداً، ذلك العسل القليل والمبارك الذي كانوا يتعيشون عليه حتى هذه اللحظة! هنا تبرز العقدة الدرامية الحقيقية للمسرحية، وقوة تأثيرها الشعري الانفعالي، في اعتقادي. إن الموت، هنا وهناك، يضع نقاط نهائية حسب قدرته.

إن جورج شحادة وجه بارز من الوجوه الأكثر اقتحاماً لهذا الميدان المنفتح كالسماء على أفعال الوحي والشجاعة: ميدان الشعر المعاصر.

أما فؤاد غبريال نفاع فهو من أكبر الشعراء في اللغة الفرنسية، بل هو، في نظري، من أكبر الشعراء اللبنانيين اطلاقاً. كان مرهف الحس، متوقد الذكاء، يتحلى بقدر كبير من النبوغ. يوم قرأت شعره أدهشني بقوة التعبير، وروعة التصوير، وعمق المعنى، والشفافية الآسرة.

والقصيدة عند نفاع تبدو وكأنها مرسومة «بنائياً»: فهي لا تتجاوز السبعة عشر بيتاً، وتلتزم، في نظمها، ببيت الشعر التقليدي الفرنسي المكون من إثني عشر مقطعاً صوتياً (l'alexandrin). ويشبه هذا الرسم البنائي للقصيدة، الهيكل البنائي للقصيدة العربية العمودية من حيث وحدة البيت فيها، مبنى ومعنى، فضلاً عن المحافظة على الجرس الموسيقي. وهذا النمط البنائي الشعري، هو، إجمالاً، نمط متوسطي.

من الشعراء اللبنانيين الآخرين، باللغة الفرنسية، أذكر الشاعر أنطوان مشحور. لم يصدر له سوى ديوان واحد بعنوان «أعشاب الليل الطويلة» (Les longues herbes de la nuit). ومع اندلاع الحرب القذرة في لبنان، لم يستطع أنطوان مشحور احتمال هذا الصراع المدمر، فآثر الموت على الحياة بالانتحار، كما فعل خليل حاوي من بعده.

وأود أن أوجه، في هذا المجال، تحية خاصة لذكرى الصديقة الشاعرة ناديا تويني ذات الإبداع الشعري المتنوع والملوّن. وقد أتت بقصائد جديرة أن تخلد في أذهان عشاق الشعر في لبنان، وفي جميع البلدان الناطقة بالفرنسية، وثمة صورة شعرية لناديا

تويني أرددها كلما فكرت بما يجري في لبنان، وهي:

«Au Liban, on tire sur une idée et on assassine un homme»

(في لبنان يطلقون النار على فكرة ويقتلون إنساناً).

وهو تعبير مقتضب ورائع عما يقع في لبنان من أحداث رهيبة وغبية، حيث غدت الفكرة المجردة، في كثير من الحالات، أثمن وأسمى ممّن أطلقت تلك الفكرة من أجله، وهو الإنسان..

الليل الأسود الأبيض

□ ها نحن، معاً، على مشارف النهاية.

هل اجتزنا «ليل المعنى» حتى منتهاه فنجنح للراحة؟

وهل لليل المعنى من نهاية؟

إن رحلتنا، هذه، في سحر الظلمة، وعذوبة المشقة، وبسمة الهول، وجاذبية نداء الهاوية، تفضي بنا إلى نقطة الانطلاق الأولى: إلى ضفاف فجر يُطل على ليل آخر. من ليل، إلى فجر، إلى ليل إلى.. وهم بالخلاص

نتوقف إذن عن السير في الدجى؟

يرتجف في عيوننا النفي. لن ندع الليل يضيع منا. إنها قلة الزاد وطول الطريق

مهما افتض ليل المعنى يظل بكراً

ومهما توهجت منائر الفكر ومشاعل الروح، لظل الليل، ليل المعنى كامناً في سبات اليقظة

«ألمْ أقُلْ لَكَ إنك لن تستطيعَ معي صبرا؟»

هذا ما ورد في القرآن الكريم

إنه التحدي الأزلي

ولكننا قد نعاود السُّرى، بعـزيمة أشـد، وتصميم أقـوى، حيـث المأسـاة، وحيـث الخلاص. «حين تطرق باب المعنى، يفتح لك»، يقول جلال الدين الرومي

أليس محكوماً علينا، وبنا، أن نستمر في السعي إلى ما لا نهاية؟

ما جدوى هذا الألم المرصع بالشبق؟

وما جدوى تلك النشوة المسكونة بالموت

إغراء الخلود؟

هداية الروح إلى نور ذاتها؟

أم اختراق الحجب، جميع الحجب، بومضة إشراق واحدة؟

إنها الغباوة بعينها . ولكنها الغباوة القدسية الخلاّقة .

سبحان خالقِ نفسي كيف لذّتُها فيما النفوس تراه غاية الألم

يقول المتنبي .
يقول؟
متى كان الشعر قولاً ؟
الشعر لبن في ثدي الروح، لا يسيل هنيئاً طيباً بدون رضيع »
يقول، ثانية، صنوك الذي أحببت، جلال الدين الرومي
حسناً .

إنه السعي الأزلي، إياه، إلى « أن نكون أولاً نكون »
السعي العنيد الجامح إلى ترياق الألم: ألم المعاناة، وألم الأرق.

« إن جميع الأساطير، إذا كانت عظيمة وجميلة، وراسخة في نظامها الكوكبي، إنما تولد في الليل، فهي مواليد الأرق. وحين يكون النعاس قد ملأ، بعلفه، اسطبلات العالم وحظائره، يلمَحُ ذلك الأرقُ المُجافيهِ النومُ، نغماً خفيفاً يلوح كجرح في بلوّر الوقت، ثم يعظم، ويتقدم حتى لحظة اللاتوازن المباغت، في قمة الظلمة القائمة، وحتى الانفجار الرائع: هذا المطر من الدمع! »

تقول انت صلاح ستيتيه في حديثك عن جورج شحادة .
« هذا المطر من الدمع! »
أي أرض سيوقظ ؟
وأي الرغبات يلبي؟
أيها المبحر في ليل معناك حتى نفاذ الأرق كله، واضعاً أذن الروح على نافذة القلب .
إلى أين ؟
أكان ما كان مما لست تذكُرُه، فنلوذ معك بالصمت؟

ولكن إياك أن تزعم أنك أضأت، بهذه الرحلة، دهاليز الليل وشعابه، أو أنك أعطيت الجواب النهائي.. وإن كنت، في شعرك، غريق ضياء .
رويدك، لا تخدع ولا تضل!

ما يحق لنا زعمه، هو أننا استطعنا، خلال هذه الرحلة، وبفضل خبرتك الغنية في معترك الحياة، وبفضل ما استوى في عقلك وقلبك جميعاً من آراء في الشعر والوجود،

وما اكتنزته من وابل الثقافة الشاملة وطلّها، وبفضل تجربتك الخاصة في ميادين الإبداع، شعراً ونثراً، أقول: لقد استطعنا، بفضل ذلك كله، أن نجرؤ على مجابهة الظلمة ونبدد بعض كثافتها، وأن نقدم للقارىء العربي، شاعراً كبيراً فرضت عليه ظروف نشأته، وظروف بلده، أن يقول قوله بغير لغته ـ الأم، ولكن ما حملته لغته ـ الأم، وما تحمله، استمر نابضاً، بقوة، في كل كلمة من كلمات شعره ونثره. «إن صلاح ستيتيه يكتب الفرنسية بلغة عربية، أي بحدس إسلامي ـ عربي» كما يقول أدونيس. وما أراه إلا مصيباً.

ـ قمنا برحلة طويلة، كما تقول، برحلة على متن سفينة تكتنف مجراها الأخطار لأنها منسوجة من لغة الشعر، فكان عليها أن تواجه، إذن، أمواج الوجود.

والشعر، في نظري، هو ما أعطيه الإنسان من قدرة على التعبير عن معنى له، يسعى إلى بلوغه، ولا يستطيع بلوغه إلا بالشعر.

وما الإنسان، في الواقع، سوى بوتقة تنصهر فيها جميع العناصر التي تكوّن منها، أي الإنسان الطبيعي، والبيولوجي · والتاريخي، والاجتماعي، والمهني، الخ. حيث نجد، بين هذه العناصر جميعاً الإنسان غير المرئي، وهو الإنسان الأساس، الانسان الكلي، إنسان الروح. وبما أنه ليس بالمستطاع أن نعبر عن الروح إلا بواسطة اللغة، فإن الإنسان اللغوي هو ذلك الإنسان/ الظل، المرتبط، في الوقت نفسه، بالإنسان الروحي وبالانسان التاريخي المعبر، خلال التاريخ، وخلال وجوده ـ الآن وهنا ـ عن معنى حصل عليه باللغة نفسها.

وهذا الانسان لا يستطيع التعبير عن ذاته، وعن خبرته، وعن جميع أولئك الذين ساهموا في تكوينه، عن طريق الفلسفة أو الأدب، بل إن أقصر طريق للتعبير عن هذا الانسان اللغوي، المطل على الإنسان الروحي، والإنسان التاريخي، هو الشاعر. فالشاعر هو الواقف وراء هذا الإنسان الكلي على شفير هاوية، ملزماً نفسه بتلك المخاطرة الوجودية. بل إن كل محاولة من الإنسان للتعبير عن المعاني الكائنة في أعماقه هي مخاطرة بحد ذاتها، لأن تلك المعاني ليست سهلة المنال لارتباطها، كما قلنا، بتاريخ الانسان، وتاريخ المجتمع، وتاريخ الإنسانية جمعاء، فضلاً عن ارتباطها، في آن معاً بالأساطير وبالمخيلة الانسانية بكاملها.

إن الشعر يعبر عن أشياء تعجز الوسائل الأخرى عن إدراكها، وينبغي أن يعبر عن تلك الأشياء بسرعة هائلة، بسرعة البرق، بسرعة الاشراق ذاته. وقد عبر أدغار بو عن هذه الفكرة بقوله: إن الشعر يجب أن يكون سريعاً جداً لما يحمله من شحنة كهربائية بالغة القوة إذا طال أمدها أفسدت كل شيء وعطّلت جميع إمكانات الإنسان الذاتية، وإمكان اتصاله بالانسان الآخر. وقد امن كل من بودلير ورامبو ومالارميه بذلك. وإذا نظرنا إلى الشعر العربي العمودي، نجد أنه مكوّن من «نسيج» البرق. فكل بيت في القصيدة ومضة برق تشع وتختفي، لتعقبها ومضة برق أخرى في البيت التالي، وهكذا دواليك حتى نهاية القصيدة، وهذا يحدث عند الشعراء الكبار طبعاً، وكل بيت عبارة عن قصيدة كاملة، فمن الممكن مثلاً أن نستخلص ستين قصيدة من قصيدة واحدة، من ستين بيتاً للمتنبي. وقد أدرك الشعراء الملتزمون بالحداثة أهمية الاقتناص السريع للأوابد العابرة بسرعة. لذلك كان هؤلاء الشعراء يجندون جميع إمكاناتهم لبناء بيت من الشعر هو هيكل قائم بذاته. من هنا جاءت، في اللغة العربية، ربما بصورة عفوية، عبارة «بيت القصيد»، يقصدون بها تلك الأبيات الشامخة التي تغفر لصاحبها ما يسمى بسقط المتاع في القصيدة. وإذا صح ما قيل عن فيكتور هوغو بأنه «هملايا» الشعر العالمي، فإن بعض المقاطع الشعرية «الهملايائية» عند فيكتور هوغو يقتضي لبلوغها عبور عدد كبير من التلال والمنخفضات والمسالك الوعرة، ولهذا عندما سئل أندريه جيد: من هو أكبر شاعر فرنسي؟ أجاب بقوله: «فيكتور هوغو وأسفاه..» (Victor Hugo, hélas!).

وفي اعتقادي، ومن منطلق كل ما قلته عن الشعر، لا أعتبر فيكتور هوغو قمة القمم في الشعر، فهناك شعراء يقلّ إنتاجهم كثيراً، عن إنتاج فيكتور هوغو، ولكن ما أتوا به، على قِلّتِه يظل أقوى شاعرية، وأروع وأعظم مما أتى به شاعر فرنسا الكبير. ولعل التعبير العربي «ما قلّ ودلّ» أصدق وصف للشعر.

والشعر هجرة استيطانية بمعنى أن الإنسان بفعل كده اليومي لكسب حياته، يبتعد، يوماً بعد يوم، عن أصالة المعنى، وعن أصالة الحياة اللتين عرفهما في طفولته.

وتبقى لحظات، كما قلنا، يعود خلالها الإنسان إلى سمو الأصالة، إما بالحس، أو بالاشراق، أو بمواجهة الموت. والشعر سعيٌ، عبر تلك الحياة المرهقة، إلى المحافظة على جوهر الوجود، والشاعر الشاعر هو من يحافظ على القدرة بالعودة إلى الأصالة.

ما هي الأصالة؟

إنها ارتباط الإنسان بجميع بدائيات العالم الذي يعيش فيه، وأعني بذلك جميع المظاهر الكونية والطبيعية والبيولوجية التي نعايشها باستمرار، كالشمس والقمر والكواكب والحيوان والنبات والعناصر... أي جميع الموجودات التي يسميها القرآن الكريم بالآيات، أو الإشارات الساطعة، الدالة على قوة الوجود، والتي تذكّر الإنسان بسرعة زواله، ولن يبقى، بصورة مّا، إلا من يحمل مفاتيح تلك الآيات، ومفاتيحها في التذكّر، في المخيلة، في التعاطف مع صغيرات الأشياء وكبيراتها: مع النملة ومع العاصفة، مع حبة الرمل ومع الجبل.. وقد عبر عن ذلك كله، الشعر الصوفي بصورة خاصة. وأعود، مرة أخرى، إلى هذا البيت الرائع للشاعر الصوفي جلال الدين الرومي:

«الوردة هي الحديقة التي تختبىء فيها الأشجار».

ونعود إلى حديث الهجرة لنرى أن الانسان يهجَّرُ عن طريق الحياة، عن طريق الاختصاص، عن طريق العلم، لأن العلم، على الرغم من أهميته، يُقصي الإنسان، بلغته الجديدة، عن تلك البدائيات الأساسية، سواء في ذلك بدائيات العالم، أم بدائيات الإنسان ذاته. فالشعر، إذن، هو الذي يعيد الإنسان إلى «وطنه» الأساس، الساجي تحت ركام الأحداث، واليوميات، وشؤون الحياة وشجونها.

وهذه الهجرة الاستيطانية التي تعود بالانسان إلى وطنه الأول هي بالنسبة لي هجرة متعددة، لأنني مهجَّر على أكثر من صعيد: هجرة لغوية، وهجرة جسدية، وهجرة ثقافية، وهجرة شعرية. فعملي الشعري هو، في الواقع سعي مكثف للعودة، عبر الشعر إلى الأصالة، إلى الجوهر.

□ **هل من فجر لليل معناك؟**

ـ طبعاً، نحن نأمل دوماً أن يطل الفجر في نهاية كل ليل. بل ربما ليس لليل من معنى، إن لم يكن الليل ترقباً للفجر. وأود أن أذكّر، على هذا الصعيد، بآخر رسالة بعث بها الشاعر جيرار دي نرفال إلى خالته قبل انتحاره. وقد تعرض دي نرفال لأزمة داخلية عنيفة عبَّر عنها بقصائد غامضة ومضيئة في آن معاً، وهي اثنتا عشرة قصيدة بعنوان «الأوهام» (Les Chimères) **تُفضَلُ على آلاف القصائد عند شعراء** آخرين، ثم وضع كتاباً شهيراً بعنوان «أوريليا» (Aurélia) عن تجربته الصعبة والمريرة التي أودت به إلى ليل الجنون، ثم إلى نور الإيمان الشعري، ففاق بصوره وتعبيره، عن تلك التجربة بين الليل والنهار، روائع الشعر العالمي.

يقول في رسالته الأخيرة إلى خالته:

«خالتي العزيزة الطيبة

قولي لابنك إنه يجهل كونك أفضل الخالات والأمهات على الاطلاق. عندما انتصر على كل شيء سوف أفرد لك مكاناً في دار خلودي..

لا تنتظريني هذا المساء، فالليل سيكون أسود وأبيض»

الشاعر هو في هذا الليل الأسود الأبيض

وإني لأعتبر أن للشعر أهمية قصوى لأنه، في الوقت ذاته، السؤال الأكبر، والجواب الوحيد. وأعني بالجواب الوحيد أنه جواب غير مرتبط بأشياء أزلية من شأنها أن تغيّر لونه، وأن تؤثر تالياً على نوعية السؤال. عندما يكون السؤال أساسياً، لا بد للجواب من أن يرتبط بأمور أساسية. وعندما يقول أكتافيو باز: «أيها الشاعر، لا بدّ لك من فلسفة قوية» فهو لا يعني أن الشعر مرتبط بجدولة فكرية، كما هو الأمر في الفلسفة، بل إن ما يعنيه هو أن الشعر، آتٍ من أعماق التاريخ، ومن أعماق الإنسانية، وينظر إلى أعماق المستقبل، سواء على صعيد الفرد، أم على صعيد الكون، أم اللغة، وأن الشعر يحمل جميع تلك الأسئلة الجوهرية التي تضغط على الشاعر كي يستخلص منها الأجوبة الشفافة التي تحافظ على سرية الأشياء في نقطة الضوء، وعن مفهوم جديد للإنسان وللكون، لا بواسطة العقل، أو بواسطة

الشعور، أو بواسطة الاختبار وحسب، وإنما بكل ما في حوزة الانسان من وسائل يتصل، عبرها، بالوجود، دون أن يدري أن تلك الوسائل في متناول يده.

إن الإنسان أكبر من ذاته، لأنه ينطوي على أشياء يجهل انطواءه عليها، فيأتي الإبداع، شعراً، أو أدباً، أو فناً، لكي يُخرج جميع هذه الأشياء الخفية إلى حقيقة الوجود. واللغة للإنسان هي كالشبكة التي يرمي بها الصياد في بحر المعنى ليعود بمعان جديدة، دون أن يكون على علم بوجود تلك المعاني قبل التقاطها، ومن هنا تبرز أهمية اللغة بحد ذاتها. يقول « مالارميه »: « يجب أن نترك المبادرة للكلمات »

كل ذلك يجعل من الشاعر « وسيطاً » بين ذاته وذاته، بين ذاته وإنسانيته، بين الماضي والمستقبل، بين الظاهر والمستتر، بين الشيء وشفافيته. إن كل شيء، في تصور الشعر، موجود في كل شيء. والقصيدة كالحديقة الإسلامية، التي سبق الحديث عنها، وأرى كما يرى بعض الشعراء أن هذه الحديقة ليست رمزاً للوجود بكامله، وحسب، بل هي صورة مصغرة له. وهذا ما عناه جلال الدين الرومي في حديثه عن « الوردة »

وإذا كان الفجر، فجر المعنى، هو هدف الشاعر، فإن الشاعر قد يبلغ هذا الفجر في لحظة من لحظات الإلهام المتفجرة، حيث تنحسر البصيرة عن الخارج، وتنفتح أمامها أعماق الداخل وفضاؤه، حسب تعبير هنري ميشو: « فضاء الداخل » (L'Espace de dedans)، ولكن بلوغ الفجر، في لحظات الإشراق، ليس نهاية المطاف، وإنما هو بداية ليل جديد، وسعي لفجر جديد.

شهادات
عن
صلاح ستيتيه



وطن مسحور

هنري توما
Henri Thomas

هل سيكون الشعر، أو بالأحرى أي كلام حرٍ آخر، قصيدة كان، أو مقالة، أو حتى حديثاً بسيطاً أحياناً، هل سيكون قادراً، وحده، على تجاوز النزاعات التاريخية والخلافات السياسية، وفي النهاية المآسي البائسة والغامضة لحياة الواقع؟ ليس إلغاءها وحلّها، وإنما العبور فوقها، واستعادة الصلة بين البشر، حيثما تكون قد خلّفتها أسطورة الأيام السعيدة، التي هي دائماً ماضية (أو أن «تجد ذاتها دائماً ماضية» ـ كما يقول واحد من أكثر اسلافنا ضياعاً)؟. يبدو لي أن قراءة «حملة النار» لصلاح ستيتيه، بعد قراءة شعره، تقودنا، شيئاً فشيئاً، عبر طرق غائمة لا تتراى السماء فيها إلا من خلال الانفراجات، نحو ما وراء «فوضى» اليوم هذه، محطّمة العزلة التي قد نعانيها دون أن نشعر، بل التي تحدث معنا حتى لنتخيّلُ أنفسنا في «حمايتها»، وهي «بيتنا الذي هو الشعر الفرنسي المنغلق على نفسه بين فاليري وفرنسيس بونج».

لقد وجد الشعر المكتوب بالفرنسية، الذي يتلقى الشرق الأوسط (وما هو أبعد منه، عبر الاسلام) أضواءه وصوره، أقول وجد، من قبل، من يقدّمه، ويكون وسيطه في النقد (غابريال بونور، على سبيل المثال): غير أنه نادراً ما يكون الناقد نفسه شاعراً، وربما كان أندر من هذا هو أن تكون اللغة النقدية مسكونة، وأشبه ما تكون بالمحتجزة بما تواظب هي على الكشف عنه: السر (والوضوح) الشعري. إن دراسات «حملة النار» هي لدي بمثل شعرية «الماء البارد المحروس» و«الموت النحلة» تقريباً. وإذا سُئلت: من أين يمكن البدء بقراءة أعمال ستيتيه، لنصحت السائل بقراءته بدءاً من «حملة النار». بعدها، أعتقد أن الإملاء الشعري الشديد

الحذاقة، والصور المترددة من منطقة إلى أخرى، عبر الفكر، لقصيدة كـ « القنديل المظلم لذاك »، ستجد صداها الحقيقي في الأسطورة والتاريخ.

إن الشعر اللبناني بالفرنسية شبيه بمفترق فيه مسافرون قادمون من نواح مختلفة، ولكنهم يجتمعون عند النار ذاتها، وتحت النجوم ذاتها. ما هي القيم المشتركة بين شعر جورج شحادة وشعر صلاح ستيتيه وشعر الشعراء الآخرين الذين يستشهد هو بهم، بإحاطة نادرة، في صفحات « حملة النار »؟. فمن أجل التقاط هذه القيم، أعتقد بوجوب العودة إلى قراءة، مقالته عن « جيرار دونرفال » ـ ويا للسعادة التي تأتي بها هذه القراءة! ـ إن جيرار المأخوذ بأعماقه بشرق مماثل لشرق شحادة وستيتيه، يفتح في كتاب « أسفاره »، وبصدق الرؤيا، هذا العبور من الواقع إلى الشعر، ومن الشعر إلى الواقع: إنه هذا الشرق الدي يهيم به، دون أن يفوته شيء من وعي الصراعات التي ستمزق الأرض اللبنانية، ويا للأسف! إلى المخاطر التي تسكن في صميم ذاته.

إن صلاح ستيتيه هو في قلب هذه القصائد التي لولاها لافتقدنا نحن المستظهرين بأعمدة الغرب المرتجفة، ملاذاً، وحلمَ وطن مسحور، ورهان حياةٍ في كلمات تحلق بعيداً، حاملة إلينا، من عوالم مجهولة، سعف النخيل.

عن مجلة « أوبسيديان » (Les Cahiers Obsidiane)

عدد خاص بصلاح ستيتيه

أعراس المقدس والشك

آلان بوسكيه
Alain Bosquet

منذ مجموعته الأولى « الماء البارد المحروس » (★)، كانت قصائد صلاح ستيتيه تتصرف كمبتكرات (منحوتات) لفظية يمكن القبض عليها من كل الجهات، دون التأكد من احتجازها عن حقّ. قصائد موجزة، وأساسية، تزاوج بين عناصر تجريدية ومشخصة، فهي تبدو منتمية إلى أكثر من طبيعة، فالصور تنقطع فيها بجدّة، والإيحاءات تبدو هاربة بمجرد أن يتمّ رسمها.

لا يزال هذا الانطباع سائداً على قراءة: « مقاطع: قصيدة »، هذا الكتاب المكوّن من ٩٩ نصاً قصيراً، والمنتهي بصفحة بيضاء تحمل حرف C الذي يرمز لرقم المائة باللاتينية، والذي يشكل، أيضاً، مطلع بدء متجدد وملغز. وبقدر ما يتوغل القارىء في كامل النص، فان اضطرابه سيتراجع أمام حالة من الانسحار، مبعثها كون القصائد لا تشكل أكثر من تنويعات متوالية للغناء « المخنوق » ذاته، وللشكوى الخجول ذاتها. إن صلاح ستيتيه هنا في تحقيق هذا الرهان الغريب، وهو أن يتناول بضع كلمات ـ مفاتيح، ربما كانت مائتين أو ثلاثمائة متكرّرة بلا انقطاع، وأن يقترح علينا تركيباتها اللامتناهية. تركيبات تتمتع الأشياء والمفهومات فيها بصلة موسيقية أكثر منها عقلانية.

إن الأمر يتعلق أصلاً بـ « علمانية » مستعادة دائماً، تمجّد لشجرة والحجر والرمل والابن والمرأة والحب والمجهول، العلائق اما مقلوبة أو ممحوة، اذ للشاعر وحده أن

(★) L'Eau froide gardée, Gallimard 1973.

يبتكر إمكاناتها الجديدة. إنه النبيّ، جوهراً، وهذا يعني، بالنسبة لمثقف تغذّى بالفكر الغربي والفلسفة العربية، اللذين أعيد تفحصهما على ضوء أبحاث الطليعة، أن على نبوءته أن تكون مبعثرة وغامضة، وموزّعة على آلاف الاتجاهات التي لا تحدد نفسها بسهولة. هكذا نجد الحيّز، بين المطلق والكلمة الكلية القدرة، مترعاً بانقطاعات (المقاطع التي يتحدث عنها العنوان) ـ وبتدخلات قاصمة في وضوحها.

وتجد «تجارة» الأشياء لدى صلاح ستيتيه نفسها مسحوبة إلى مزمور مبدوء مجدّداً كل مرة، حيث الأنا واللا ـ أنا، الحقيقي وسلب الحقيقي، العاطفة وتعريضها الذاتي للشك، وهي تشكل، بالتحامها، الفكرة الوحيدة للقصيدة. اننا لا نجد لدى أيّ من شعراء هذه الحقبة مثل هذا الأعراس والمزاوجات الناجمة بين المُقال وما لا يمكن قوله، بين المقدس والشك الذي يلغم هذا المقدس ذاته. انه لتجدر قراءة القصائد ـ المبتكرات النذرية بصوت منخفض مراراً عدة، كما لو كنا نتفحص تماثيل لإلهٍ مُتوجَّس منه، ممقوت، ولا مفر منه. / أحياناً، تتخيل القلق العارم يصبح أكثر لطفاً.

(عن صفحة الكتب في «لوموند»)
Le Monde

التيه، والممتنع عن الفساد ..

نجم الدين بامات
Nadjm - Ouddine Bammate

« .. والوردة والنار شيء واحد »
إليوت

« .. والوردة والنار شيء واحد » يقول إليوت. وأقول فوراً: « إن صلاح ستيتية يتقدم، بعيداً عن المكان الموحى به، نحو المكان الأكثر سرية حيث كل شيء غير منجز، ولكنه محتمل الإنجاز، لكي يجد « زهرة الوجود المغلقة » حسب تعبيره.

وصلاح ستيتيه، بصفته رجلاً متوسطياً، رجلاً من حوض البحر المتوسط، يستعين في كتاباته، بكل موارد اللغة، من الشرق ومن الغرب معاً. من الغرب تأتيه جميع مزايا الإبداع الكلاسيكي، باللغة الفرنسية، المتراكمة خلال قرون متعاقبة، والقواعد الصلبة لتلك اللغة. ومن أعماق الشرق، من اللسان العربي القديم، تأتيه، عن وعي منه أم عن غير وعي، كنوز سرية الألوان، محفوظة بعناية فائقة، من الإبداع الكلاسيكي والقواعد اللغوية التي لا تقل غنى وصلابة عن تلك.

إنه، في آن معاً، رجل من المتوسط الهادىء والهندسي، ومن المتوسط الآخر، بحر « عوليس » و « هيراقليط »، حيث التهديد الدائم، والسحر، والغرق، والضياع. إن جميع هذه المعطيات المتناقضة تجعل من صلاح ستيتيه، بالفعل، رجل وساطة (médiateur)، فالعملية التركيبية تفرض نفسها عليه فرضاً. الماء يمتزج بالنار. إن هذا التركيب المفارق بين العنصر الذي يشتعل، وبين الماء البارد، الذي يشتعل على نحو آخر، يجد حلاً له في الشعر. ففي كتابه « حملة النار » نجد تحليلاً لحالة مزدوجة من التمزق. وهي حالة ثنائية التبعية أيضاً: تبعية للشعر الأكثر قدرة على الخلق، والأكثر حداثة، من جهة، ووفاء، من جهة اخرى، لنهج تقليدي قديم، نهج مثالي

ومرهق في الوقت نفسه. وقد نتج عن هذا التوتر لغة جديدة مبتكرة تنساب من الينبوع انسياب النَفَس الأول. ونجد في كتابيه « الماء البارد المحروس »، و« الموت / النحلة » تركيزاً مستمراً على كلمة واحدة هي « الكريستال »

ويراودنا الشعور أن « زواج النار والماء »، داخل جسم معدني نقي، هو الكريستال، الذي يقبض على الضوء والشفافية ويُمسكها، إنما يُترجم، في الشعر، بواسطة اللغة والذاكرة. هذا الكريستال، وما هو سوى القصيدة كما نعرف ذلك جيداً، سواء تكوّن بسرعة أم ببطء، وسواء تكثّف في زمن طويل أم انبثق انبثاقاً، فإن شكله يبدو فوراً، للناظر إليه، كامل التوافق مع ذاته على نحو متقن.

وسواء كان إيقاع القصيدة سريعاً أم بطيئاً، فما هو في الحقيقة؟ إننا نفكر هنا بمتوسطي آخر هو « آخيل » كما يتصوره بول فاليري وهو متوسطي أيضاً. نفكر بآخيل « آخيل الثابت ذي الخطوات الكبيرة ». إن التيه والمنفى، وهما موضوعان مزعجان، يبدوان طبيعيين بالنسبة لصلاح ستيتيه، إذ يعودان، في النهاية، إلى حالة من الثبات، ولكنه ثباتٌ شبيه بثبات السهم، المستمر بالارتجاج، حتى بعد انغراسه في الهدف. وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الشعري عند صلاح ستيتيه، فهو بيت يأتي بصيغة مختصرة جداً، كالأبيات الحكمية، ليس ذلك بسبب قِصَر القصيدة، بل لأن الزائل، أي الثانوي، قد احترق بكامله احتراقاً تاماً في تلك البوتقة التي هي الأثر الشعري، فلم يبق، في النهاية، سوى الكريستال الصلب الذي لا يتطرق إليه الفساد إطلاقاً. وهكذا فإن التيه والمنفى ليسا متناقضين مع ثبات الإنجاز. إنه « آخيل الثابت ذو الخطوات الكبيرة » يعبر بارتياح من الشرق إلى الغرب، من اللسان العربي إلى اللسان الفرنسي، ليجد نفسه، في النهاية، قد أعيد إلى حالة التوازن.

وفي الواقع إن هذا البيت الشعري، الحكمي والجامع، يستقي من منهلين اثنين: الأول هو العصر الذهبي لليونان القديمة، والثاني، بعيداً عن حوض المتوسط المعتم، هو عالم الرمال، حيث البدوي، ذلك التائه المثالي. يقول صلاح ستيتيه في مجموعته « الماء البارد المحروس »:

إنها السماء الأخرى المنغلقة كمصباح
لا يعتريه الفساد. وفي زجاجه
الاستقامة الثابتة لشعلة
متشرنقةٍ مع ذاتها، كأنها فكرة الله

إنني كمسلم تتبادر إلى ذهني فوراً الآية الكريمة: «اللهُ نورُ السمواتِ والأرض مثلُ نوره كمشكاة فيها مصباحٌ المصباحُ في زجاجةٍ الزجاجة كأنها كوكبٌ دريّ يوقدُ من شجرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ لا شرقيةٍ ولا غربيةٍ يكادُ زيتُها يضيءُ ولو لم تَمْسَسْهُ نار نورٌ على نورٍ يهدي الله لنورهِ من يشاءُ..»

وإني لأتساءل إذا كان معنى هذا الشكل المكثّف الذي يذوب ويتلاشى حتماً، عندما يُترجم إلى اللسان العربي، لا يأتي عند صلاح ستيتيه من إتقانه اللسان الفرنسي، ومن انبثاق لسان بليغ، ملتفٍ على جذوره، هو لسانه. ولكن ألا ينبغي هنا، بعيداً عن اللسان الفرنسي الحديث، وعن اللسان العربي الداخلي، أن نلتفت إلى الرومانسيين الألمان، والشعراء «الليونيين» (نسبة إلى مدينة ليون الفرنسية)، والمتصوفة المسلمين أمثال جلال الدين الرومي، حيث يضيف كل عامل من هذه العوامل الثلاثة صوتاً إلى الوحدة المرتجّة؟ إن القصيدة الحديثة تولد من حضور هذه العوامل مجتمعة، ومن الإلهام الذاتي الذي يتعذر تبسيطه. ولكننا سنحاول، بعيداً عن هذه العوامل، أن نوضح، قدر المستطاع، ما هو متعذر التبسيط في الإلهام الذاتي عند صلاح ستيتيه.

يبدو لي أن الوجه الخاص لشاعرية صلاح ستيتيه يأتي من تمهيد، لا أراه تراكماً للانغام والمجازات، إنما هو، على العكس من ذلك، تقليص للصور والكلمات للإبقاء على ما هو ضروري فقط، أي على ما هو أكثر اشتعالاً، فالذي يبدو غنياً ومسهباً، لدى النظرة الأولى، يتكشّف، للناظر إليه عن كثب، كأنه انكفاء أو نكوص. من هنا العودة المُثابرة إلى كلمات قليلة العدد: الماء، والهواء، والتراب، والنار ـ والكريستال، والشجرة، والأفعى، وكذلك الحشرة، النحلة. أشياء بدائية، ولكنها، مع بدائيتها، أشياء جافة، وصلبة يمتنع دحضها. فنحن قريبون، مجدداً، من أطلال الصحراء حيث يبدو كل تفصيل ـ كالحجر والحيوان.. ـ اكتشافاً مفاجئاً،

ويبدو في الوقت ذاته اكتشافاً وحيداً بصفته دليلاً أو شاهداً على التفوق. لقد سبق أن تحدث صلاح ستيتيه عن «الأرابيسك» مشيراً إلى ما يمكن أن يكون مشتركاً بين الأرابيسك وبين شاعريةٍ مّا، أو موسيقى مّا، أو حتى بلاغة مّا. إن ما يقوله بإيجاز عن هذا الموضوع في كتابه «حملة النار» يغني من الدراسات المطولة.

وثمة موضوع آخر، هو موضوع الذاكرة حيث يلتقي الإلهام الذاتي، عند صلاح ستيتيه، مع التقليد الشعري العربي الأكثر قِدَماً. فما أن تبدأ القصيدة القديمة حتى يكون كل شيء قد أُنجز، ذلك أن الحدث يعتبر منتهياً، لأن الموضوع الأولي، وهو موضوع إلزامي، يقوم أصلاً، وجبراً، وفق تلك الشاعرية القديمة، على تأمل النار الباقية بين الأطلال ـ النار مرة أخرى ـ وعلى تأمل الرماد المتبقي في المكان الذي أخلاه البدو الرحّل، للانتقال إلى مكان آخر. فالأمر لا يتعلق إذن باكتشاف عالم راهن، من اللحم والدم، بكامل أبّهته، وإنما يتعلق باستحضار عالم ضائع، أو بالأحرى بإعادة تركيب ذلك العالم أو بعثه من جديد، براسطة الذاكرة المنقِذة والمخيّلة الخلاّقة.

وهكذا فإن القصيدة تقتصر على الجزء الذي لا يعتريه الفساد، والذي يكشف لنا، دون أن ندري ذلك غالباً، عالماً متحولاً، ومحكوماً بالذبول إذا لم يكن محروساً بماء اللغة المحيي. ولا تقتصر اللغة على تسمية الأشياء بأسمائها وحسب، وإنما تبعث الحياة فيها بالمعنى الحقيقي، وتضمن الحفاظ عليها ليس لمستقبل قريب فقط وإنما إلى الأبد. إن وصف الأطلال يبدأ بالرماد، وينتهي بجودة البيت الشعري، وهو لا يستند إلى أشياء المعاش، وإنما يستند إلى إبداع اللغة الشعرية حيث تلتقي المخيلة بالذاكرة وتتآلفان.

ويبرز هذا الإيقاع أيضاً في جميع أجزاء «مقاطع: قصيدة». «قصيدة» بصيغة المفرد، و «مقاطع» بصيغة الجمع، إنها عبارة عن لعبة بين الواحد والمتعدد. كل قصيدة منعزلة تمثّل الأثر بكامله. إن الكريستال، هنا، متعدد الصفائح (facettes) دون أن يفقده التعدد كلّيته المعدنية التي تمتص النور وتعكسه. ولكن ديوان «مقاطع: قصيدة» ينتهي بصفحة بيضاء، وليس ذلك عبثاً، ولا يعني أن

القصيدة تفضي إلى فراغ. إن هذه الصفحة الأخيرة البيضاء ليست الصفحة « التي يدافع عنها بياضها »، وليست شيئاً لا معنى له. لا. إنها مرآة مصقولة في مواجهة الديوان بكامله لتلتقط جميع المقاطع الممكنة دون أن تسمّي واحداً منها. وفي هذه النقطة الأخيرة تعطي لعبة المتعدد الواحد مكاناً للعبة الوهم والوجود اللذين ليسا سوى إسمين تقريبيين، وتعسفيين، للشيء نفسه.

عن مجلة « دفاتر الصحراء »
(Les Cahiers Obsidiane)
عدد خاص عن صلاح ستيتيه

حول « مقاطع : قصيدة »

اندريه بيار دومندیارغ

André Pleyre de Mandiargues

في فترة يصبح فيها التاريخ فاجعاً نوعاً ما ، يظل ظهور كتاب « مقاطع : قصيدة » (★) يمثل حدثاً رائعاً ، ليس كشفاً بما أنه جاء مسبوقاً بـ « الماء البارد المحروس » وإنما هو توكيد آخر على ولادة شاعر كبير جديد بالفرنسية هو اللبناني صلاح ستيتيه . ما أريده هنا هو التعبير عن المتعة التي أتاحتها لي قراءته ، وتبريرها . إن شعراء الشرق الذين جاؤوا ليعبروا عن أنفسهم بلغتنا كثيرون ، وهم يتمتعون غالباً بأصالة فعلية ، كما يتمتع بعضهم بلغة شائقة . الصفات الغالبة عليهم هي الرشاقة والفضل ، الابتكار التلقائي المندفع ، والسحر والعذوبة ، والسخرية أو الدعابة . وحين نجد أنفسنا بازاء شاعرات ، فان هذه الخصائص التي تمثل أفضل عناصر قوة المخيلة الأنثوية انما تصبح أكثر حدة ، وربما أكثر روعة . وأنا لا أريد بهذا القول ، اطلاقاً ، أن هذه الخصائص غائبة عن صلاح ستيتية ؛ هذا الشاعر العربي الأصل ، ذو المخيّلة التي تقارب فحولة جوهرها تلك التي نجدها لدى الشعراء التوسكانيين ، في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر أو الخامس عشر ، والذين أنشأوا ، برصانة ، ما أعدّه أنا بمثابة الأسس التي لا يمكن تجاوزها ، للشعر الغربي . فهذه « الفلسفة القوية » التي ينصح المكسيكي « أوكتافيو باز Octavio Paz الشعراء بها بنبرة توشك أن تكون الزاماً ، أين نجدها ، بمثل هذه القوة وبمثل هذا الانتشار ، ان لم يكن عند قدامى التوسكانيين ؟ ان ستيتيه العربي ، لا يتردد ، على أية حال ، في أن يجعل هذه الفلسفة تنتشر في عمله انتشار نسغ لاهب ، وإذا لم نكن واعين في الوهلة الأولى بهذه الحركة

(★) Fragments: Poème, Gallimart, 1978.

التي لا تكف « الفكرة » الأفلاطونية و « الرمز » المالارميّ عن التقاطع فيها ، فأنا أعتقد أن مبعث ذلك هو أن ستيتيه يمقت، بداهةً كل ما يمت بصلة لتحذلق أو روح « الأستاذية » ؛ ولأنه أكثر أصالة كشاعر من ألا يكون خجولاً ، ومهموماً أيضاً بالاختباء وراء قناعٍ طبيعة لعوب. ان علينا أن نحسن الانتباه للشعراء الذين يتظاهرون باللعب وخصوصاً أولئك الذين يتلاعبون، على نحو تفصيلي، ببضعة كلمات أساسية أشبه ما تكون ببيادق يتم دفعها من مربع إلى آخر، وفقاً لمخطط لا يفصح عن نفسه الا تدريجياً، ودون أن يتكشّف لنا كلياً. كلمات كهذه، والتي تشكل مفاتيح يتم اقتراحها، وتفرض نفسها على تواطؤ هذه الشخصية الفريدة التي هي قارىء الشعر أو هاويه، هي أسماء العناصر الأربعة: التراب والماء والهواء والنار، يتلوها الحجر والشجرة، والأب والأم والابن والبنت، والدم، والحب والعري، والبرودة والمرآة، والكلام والصمت، والسيف، وعناصر أخرى لا تقلّ عنها في قوّة الدلالة. وبقوة التكرار المقصود، وإلحاق الاسم بصفة الاسم ذاته، يتوصل الشاعر إلى تعميقها أكثر، ودفعها إلى تجاوب أشبه بلازمات مزمور ماديّ على نحو مدهش. فما كان يبدو مزاحاً، يصبح هنا خطيراً. وقبل الصفحة الأخيرة، البيضاء تماماً، تمجيداً! « لمالارميه » على اكثر احتمال، نكون قد مررنا بتسعٍ وتسعين « مقطعة » ما هي الا قصائد قصيرة بأحد عشر بيتاً غالباً، وبتسعة أو اثنى عشر بيتاً أحياناً، كل بيت منها يتضمن تسعاً أو عشراً أو احدى عشرة تفعيلة. ونحن نتذكر هنا، على نحو طبيعي، الاربعمائة وتسعاً وأربعين « دزينة » من الأبيات ذات العشر تفاعيل، التي تؤلف «La Délie» ، لا أعتقد أن أحداً يجادل في أصل الافلاطونية التي تبطن كيمياء « موريس سيف » (Maurice Scève) اللفظة، هذا الأصل المنبث في فكر أستاذه وأسلوبه الذي صرح هو به: « بيترارك » Pétrarque ، الذي يمكن أن يكون قد أورث « مالارميه » استخداماً معيّناً لـ « المرآة »، وصله عن طريق حوار « الموضوع / الصورة » الأساسي في الفلسفة الاغريقية... غير أنني اذ أريد أن أوضح الشعر الذي تعرضت لسحره، انما أخشى السقوط في هذا التحذلق الذي يمقته الشعراء الحقيقيون. لكن من جهة ثانية، ألم يكن العرب هم من حفظ وأوصل للغرب فلسفة أرسطو، ومعها فلسفة افلاطون؟ هكذا يقوم كتاب ستيتيه، مثلَه مَثلَ كتب (أو كتاب) مالارميه بالوصل بين ماضٍ جدوديّ، بنوع ما، وبين راهنية من أكثر

ما تكون حضوراً وحداثة، وسط عملية « تمار » (انعكاس مرايا) تتحقق في النقطة الوسيطة بين الشعر والفلسفة.

(عن « المجلة الفرنسية الجديدة ») N.R.F.

افضّله على ڤالري

اندريه بيار دومنديارغ
André Pieyre de Mandiargues

إذا كان الرجل « صلاح »، والاسم « صلاح ستيتيه »، بعيداً عن جميع مفاهيم الصداقة، قد أصبحا، بالنسبة لي، ثمينين جداً، فلأنهما يرمزان بقوة لما هو ضروري جداً لنا اليوم: ثقافة واسعة لا تحد بحدود يفرضها عنصر معين، أو هوية معينة، أو رضوخ لمعتقد سياسي أو مذهبي، أو اكتفاء بلغة واحدة.

إن صلاح ستيتية شقيق عصري لأولئك المفكرين العرب الذين أعادوا إلى الغرب، خلال العام ١٠٠٠ الميلادي، معرفة الفلسفة والرياضيات الضائعة في ظلام البربرية، وصلاح ستيتيه قريب من ذلك الامبراطور العظيم « فردريك الثاني دو هوهن ستوفن » الذي كان يبني المساجد في صقلية وجنوب إيطاليا لأصدقائه العرب، في القرن الثالث عشر الميلادي، وكان في الوقت نفسه، يكتب الشعر باللغة البروفنسالية وكأنه مواطن توسكاني، ويثيره جمال النساء كما يثيره جمال الحيوانات الكاسرة في أقفاصها. إن صلاح ستيتيه، في زمننا هذا، هو أحد أكبر الشعراء في اللغة الفرنسية مع أن تلك اللغة ليست، في الأصل، اللغة التي ولد فيها وترعرع، إن في شعره من الفلسفة الأفلاطونية، والشهوانية الوجودية، بقدر ما في شعر « بول فاليري » منهما، وربما اكثر، وإن كان ما في شعر فاليري من ذلك يعتبر أفضل خصائصه. ثم إن بول فاليري لم يكن أقوى أبداعاً من صلاح ستيتيه في استعماله قوانين لغتنا الجميلة والصعبة ـ .

لنحب جميعاً صلاح ستيتيه!

(عن مجلة « دفاتر الصحراء » ـ (Les Cahiers du Désert)

عدد خاص بصلاح ستيتيه.

انصهارُ الأضْدَاد

ايف ـ الان فافر

Yves - Alain Favre

إن الكثافة الساطعة لديوان « الوجود الدُمْية »[1] ، تجذبنا بميزتها الباهرة المُلْغـزة وتثيرنا. وبِفِعْل الجزالة المضبوطة للصُوَر ، يرتسم الثناء على المرأة الوسيطة ، ويتولد الاحساس بتجربةٍ ميتافيزقية أساسية.

ويرسُو شعر صلاح ستيتيه على شاطىء الواقع ، فيحقق ، بذلك ، أمنية هولْدِرْلن : أن تكون إقامتنا على الأرض إقامة شعرية. إن العالم يقدم عناصره الجوهرية وكأن كلاً منها حُقّ من حِقاق المعنى. إلا أن صلاح ستيتيه ، بِهَمِّ الزهد الذي يرزح تحته ، لا يحتفظ ، من هذه العناصر ، إلا بحفنةٍ يُكثّف الجوهريَّ منها . إنه غالباً ما يبتعد عن التقليد الرمزي ، ويجعل ، لِعناصره المميَّزة ، جديدَ المعاني. إن الشجرة ، هذا العمود الحي ، الذي تعشّش الحمائم فيه ، الذي يرعى الأغصان تحت السماء ويُنَشِّئُها على الحُلْية الفقيرة الغائمة. إن الشجرة ، بكونها شاهداً أميناً ، بكونها شجرة إيزِيس ، إنَّما تَغْمس جذورها في أحشاء الأرض وتقاوم كل كارثة من كوارث الطبيعة. إن أمطار الدمع تنهمر عليها ، وأوراقُها العارضة تُثْبت للفكر حضوره الشاق. والماء يتيح للحياة ولادةً بعد ولادة بعدها ولادة. والحيوان يَرِد السَّيْلَ ليشرب ، إلا أن الماء ، بَدَلَ أن يُلَطِّف ويبرد ، نراه يتحول إلى نار. فالثلج يُشْعل ، والمطر يَتَّقد بجمار الأرض. ولا يَظْهَر القمح كوعدٍ بالحياة أو إشارةٍ إلى الرخاء . إنه يبقى مرتبطاً بالصخور ، وبريقُه يغدو بريقاً أسود . لا صُوَرَ للسلام أو الجزالة السخية . إن القمح يماثل العنف ، ويماثل كل احتدام قاتم ينبعث من المادة . إنه رمز التـأصُّـل . والحمامـة الشبيهة بدُمْيَةِ المأساة الحائرة في طيرانها ، إنما تحاكي الكلس وتتمتع بحيوته. إنها لا

---

(١) L'Etre Poupée, Gallimard, 1983.

تُمْسك بمنقارها غصن الزيتون الذي يعلن السلام. إنها تنقل النار وتُضْرِم الدموع. صِلاتٌ من القرابة الجوهرية تربِطُها بِضَـوْء النهـر، وتَشُـدُّهـا إلى الحيـاة العميقـة للطبيعة. إنه، من خلال هذه البواعث، قد تحقق للأضداد، للماء والنار، للعنف والسلام، أن يرتسم لقاءُ ظهورهُ الأنقى في الفكرة الأساسية للكتاب.

إن مسرح العالم وصوره الواضحة، ينبغـي أن تتلاشى وتنحـلّ: لينبجس الكلام الشعري الذي يُسَلِّمُ جوهره قبل تلاشيه في الكتابة. ليس للكائن واللغة، المتحدين بِعُمْق، أن يوجَدا معاً للانسان. إن أحدهما يحجب الآخر، وكلٌّ يَظْهر بدوره، الكلمات تمنح الأشياء إجازتها، ثم تختفي هي نفسُها في القصيدة. ومع ذلك، فان الكائن واللغة، بطريقة الظهور العائدة إليهما، إنما يكون لهما تَشَابُهٌ واضح. ولا يأتي الموت ليجرح قلب الكائن. إن صلاح ستيتيه، بإحداثه انقلاباً أساسياً، إنما يُظهر للعدم ميزته الأصلية: العدم ينبثق فيه وكأنه تَمَزُّق: وينبجس، من ليلِ الجوهر، سطوعُ العوارض الهشُّ. للكائن صِفةُ الليلي والظاهرُ وحدَهُ يتألق. وبالطريقة عينها، ترتفع شعلة الاسم منطلقة مما لم يُسَمَّ؛ ومما يَدُقّ وصفه يولد الكلام. في الشعر ـ المرأة يتعرف الشاعر على حبيبته وأمه في آن. إحـداهما تحضنـه بـالحنـان، ويحمـي هـو الأخرى، يحمي دميةً سريعةَ العطب فانِيَة. وكما ينتصب الكائن المؤنث في قلب الكتاب، كذلك الشعر يكون ظهوره.

إن ديوان «الكائن ـ الدمية» يمجِّد المرأة كوسيطة بين الانسان والكون. إنها تارةً تتمتع بجسد حمامة وجسد دمعة، فيشع صفاؤها، صفاءَ كوكب شفاف، وتنجو من اشراك المادة بكونها صامتةً مخطوبة لغير المرئي. وتارةً تَظْهَر خلقاً وَحْشياً فِطْرياً، [فينبعث] من جسدها العاري أَلَقٌ يوقظ صُراخ النجوم، وبكونها عميقة الارتباط بالقوى الأرضية، فإنها تنبثق من ليل الغابات، شبيهةً بالأيِّل الذي يتعذر القبضُ عليه، الذي به تتجسد الرغبة والقوة العارية.

والمرأة، بطبيعتها المزدوجـة، إنما تَظْهـر بمظهـر بنـتٍ صغيرة، بِنَضَـارة البراءة والعفوية، فَتُعارِض قرود الفكر الذين يُجْرُون حساباتهم ومحاكماتهم العقلية. وهي،

فضلاً عن ذلك، تختصر ذاتها، فتَغْدُو دميةً تختارها لتُقابل صورةً مثالية تبقى، مع ذلك، تحفةً دقيقة مجردةً من الحياة.

إن هذه الازدواجية لا تَجرّ أي تناقض، لأن صلاح ستيتيه ينجح في التغلب على المتناقضات. وفي رأي إيڤ بونفوا Yves Bonnefoy، أن الشاعر يجد نفسه ممزّقاً « بين العدد والليل ». إن الحاجة إلى العقلية إنما تتعارض مع قوى الرغبة واللاوعي التي يتعذر قمعُها. ويحاول صلاح ستيتيه انصهاراً مستحيلاً للأضداد. إنه يدرك هذه النقطة السامية التي يتوافق فيها وضوح التحليل وقوة المظلم الصاخبة. وبجرأةٍ يؤكد « أن المرأة هندسةُ مُحْرِقة ما دام كل ليل جَبْراً ». كذلك، في القسم الثاني من الكتاب، « الحمامة الكاسرة » (★)، يَظْهر العصفور، في الوقت عينه، على هيئة النسر وهيئة الحمامة. نَسْرُ الفكر: بنظرٍ صاف مشحوذ كالسيف، حمامة والعذوبة والحَميَّة. ويكون للمرأة، النهارية والليلية، أن تَتَمتَّع، في آن، بجسدٍ من مياه القمر، وجسد من ألَقٍ ودماء. أحشاؤها تنضم على ماء الطفولة، وتُشْعل خمر الرغبة.

وينتسب ستيتية، بفنه، إلى شعر سيڤ Scève بغير واحدة من القَسَمات. إن شكل القصائد، وكثافَتَها وانغلاقها، وترابُطها في « الكائن ـ الدُمْيَة »، كل ذلك يُذَكّر بـ « هَذَيَان » délire. إن « الوجود الدمية » يتألف من سبعةٍ وتسعين ثُمانيَّةٍ، كل منها في صفحة. ولكن التذكير بالكلمات، واستعادة الأبيات، يُؤمّنان الرابطة بين القصائد التي تنتظمها مجموعةً متصلة متماسكة. متانة اللغة، استعمال الايجاز والإضمار، لعبة المتناقضات، الجزالة المكثَّفة للصور المفْضِية إلى تركيزٍ بالغ. إن الظلمة الناجمة عن هذا إنما تفتن القارىء وتُغْريه. إن « الحمامة الكاسرة » تَضُمُّ إحدى وعشرين قصيدة في كل واحدة ثُلاثيّاتٌ ثلاث. وتقوم هذه القصيدة على رمْزية العددين الأكبرين، الثلاثة والسبعة. سككٌ مِنَ الجُمان والأحجار الكريمة يتكثَّف فيه الضوء مِنْ ميتافيزيقا يتعذَّر الدفاع عنها، ذلك هو ديوان « الوجود الدُّمْيَة » الذين يقوم على تجربةٍ للأصل، تنبثق الطفولة فيها كعُشْبةٍ بلّلها الندى.

(★) Colombe Aquiline, Gallimard, 1983.

وكأرضٍ غارقة في الضباب، تكتسب الذاكرةُ بها نضجها، نرى هذا الديوان يَفُضّ سر الحياة فَضاً مُلْغِزاً.

عن مجلة « دفاتر الصحراء »

(Les Cahiers du Désert)

عدد خاص عن صلاح ستيتيه

النَشَّال

اندريه ميكال
André Miquel

أحسدك أنا، يا صلاح ستيتيه، وأغار منك. كان قليلاً أن أظْهِرك شاعراً، وعالِماً حتى في لغتك، هذه اللغة التي تجعل منكم، كلكم أو جُلّكم، أيها العرب، سَدَنَةً لكلام جوهري، كائناً ما كان ما نَفِذْتُم إليه من آلياتها البارعة، وقَدَاستها الحية. كان عليكم، كذلك، وأنتم تغادرون حديقتكم، أن تأتُوا إلينا، لتقطفوا، من ثمارنا، أكثرها انتساباً إلى العالم، أو، إذا فضلتم هذه الصورة، أن تقايضوا ثوباً مِنَ الضوء بثوبٍ سِوَاه، وتختلسوا الحُلَى من هذا وذاك، فِعْلَ سارقٍ للجيوب تَبُزّوننا بتسميته، فتطلقون عليه كلمةً تشحنها رشاقةٌ هادئةٌ سامية، كلمة « نَشَّال ».

أجل، هذا كثير، ولديكم، مِنَ الجِنِّ المرتبطين بعبادتكم، أكثر مما ينبغي. إن جورج شحادة، وفؤاد غبريال نفاع، اللذين ساهمتم في تعريفنا بهما، وبكثيرٍ غيرهما، إنما يَشْهدان معكم، ويشهدان لنا، نحن الفرنسيين، على هذا التقليد الحي والحيوي، تقليد اللقاء ينبغي لبلادكم أن تجاوز طاقتها لصونه، شرط ألا يكون له، مما يصدر عن عالمنا من استخفاف عام حياله، ما يخنق نداء المحبة هذا. لبنان أرض الشعراء، فوق المُنْحَدَرَيْن. هل أقول: إن مَنْ يتطلع منهم إلى المتوسط يهيئكم للغرب، في حين أن الآخر، [المتطلع إلى] المناطق الحارة، مناطق العروبة، يَرْسُو بكم [في بحر] التراث؟ ذلك أمر بالغ التحكم. وعلى هذا المنحدر وذاك، تتمازج اللغتان، وإخوتكم في الشعر العربي، مَنْ كان منهم لبنانياً بالولادة، أو لبنانياً بالتجنس، كميشال حايّك أو أدونيس، كلهم ينتمون أيضاً إلينا، وقلبنا يضمهم إليه.

إنكم، يا عرب لبنان، قد صنعتم جانباً مهماً من الثورة التي تناولت شعركم. وسواءُ عليكم أجئتم مِنْ جماعة تموز، أم جئتم من مجلة « شعر »، فانكم قد أخْضَعْتُم

اللغة القديمة لدعواتها الجديدة، وأضفتم، إلى عُودِ الشاعر القديم، أوتاراً لم تقطعوا سواها. إنها الآلة عينُها، إلا أن الإيقاع منها إيقاع الساعة. وسواءُ كان ذلك بالعربية أم بالفرنسية، أم كان، في النهاية، باللغتين، فأيُّ أهمية تبقى إذا أيْقَنَّا ان الشعر هو المستفيد؟

وفضلاً عن ذلك: حتى عندما يكون لشاعرٍ مثلكم، يا صلاح، أن يختار الفرنسية، فهل يكفّ، لهذا، ان يكون عربياً؟ أنت تعرف الكلام القديم المعاد لأشباه النُّقّاد، الذين لهم، مما يحكمون به على الشعر، كل شيء إلا شيئاً واحداً، حداً أدنى من المعرفة يبصِّرهم بحقيقة الشعر. هم يقولون عن أسلافك الكبار في اللغة: إنهم لم يَزيدوا أن رددوا تمريناً في اللغة ترديداً مرهقاً. وإذن؟ لكأنَّ المهنة لا تبدأ من هنا، بشرطٍ مؤكد: ألاَّ تَجِدَ غايتها في ذاتها. كأن الشعر العربي، في كل زمان، لم يكن، في النهاية، إلا كلاماً مكوَّناً من أبيات. نَظّامون عرفتم منهم، بلا شك، ما عرفنا. ولكن الأكبرين منهم- وهم كثيرون- كانوا يهجسون بمشروع آخر: أنْ نصنع من اللغة، بالضبط، رباطاً سرِّياً لعالم آخر، على الحدود القصوى لِمَا لا يُعَبَّر عنه: أن نصنع ما كان ضرورياً لجعلها منطوية، ويكون ذلك بما يكفي لاغراء هذا الذي لا يُعَبَّر عنه وعدم إثارته إثارة كلية، وإلا، فانه يَذْهب بكل شيء، ويذهب، أولاً، باللغة التي تدعوه. إنك تَعْلَم أكثر مما أعلم: أن جهد المتصوِّف إنما يقع في هذا الهُدْب الرهيف البالغ النفاسة، وأن المتصوف، في غايةِ ما تبلُه تجربته الحميمة، إنما يسمو بتأمّله وكلامه إلى اسم الاله وحدَه، إلى «الله»، عندما لا يكون سُمُوُّ إلى ضميره، إلى هذا الـ «هُوَ»، الذي ليس سوى نَفَسٍ، سوى حياة مُفْعمة، مُهيَّأةٍ، بكليَّتها، لأن تُسْتَغرق في الآخر. ولكن، لِنَعُدْ إلى الشاعر، ولْنُصْغِ إلى المتنبي يَصْرُخ ببهاء: أن مداد أبياته يغدو مداداً أبيض، ويُغريه الامحاءُ في المطلق بدويٍ من عبقريته.

صرخةُ كونية للشعر. هذه القِطَع التي انْتَزَعْتَها من قشرة الكائنات والأشياء، لتُبْصر ما وراءها، إنما هي، لكل زمان، قِطَعُ أجدادك، عرباً كانوا أم فرنسيين أم سواهم. ومن الحق أن الشعراء العرب كانوا، مع الفقدان المؤَقَّت للمبادرة التاريخية،

قد فَقَدُوا معنى العالم وطعمه، عندما انْتَزَعَت مصيرَهُم أيدٍ غريبة، أيدي الأتراك أولاً، ثم أيدي الغرب. وها هم اليوم قد عثروا على ما فقدوه، عثروا على المعنى والطعم، بل استعادوهما، بكلمة أدنى إلى الصواب. ومن المؤكد أنني لا أستطيع أن أفْصِل بينكم، لا أستطيع، في كتلة الشعراء العرب المعاصرين، أن أُفَرّقَ بين الذين يختارون هذه اللغة أو تلك. الرسالة نفسُها، رسالةُ سهمٍ مُحَدَّد في ذاته وبذاته، بأدواته الخاصة وغاياته الخاصة. الضمير المؤلم نفسه لعالم ممزق وزمَنٍ متفجر. التوتر عينه بين الأنا التي لا تنقسم والعالم الذي يدعوها: عالم الأشياء التي تتغيّر، وعالم تاريخ يتحرك.

إنك، ببساطة وبهاء، قد حَلَلْتَ في تَشَقُّقٍ آخر: تشقق البِلّوْر. وعلى خطٍ نقي من الأَلَق، نراك تنظر من جهات متعددة: إلى تراثك العربي وهذه الفرنسية الماثلة جنباً إلى جنب مع العربية، التي ربما كان لي أن أقول: إنها، هي أيضاً، لغةٌ ـ أمٌّ لك، إلى بلادك وبلادٍ وراء البحر، إلى نفسك وإلى الكل. إلى نفسك وإلى الكل. بِلّور؟ بل سَبَج، إذا أردت أن أستدعي اسم هذه المجلة، وكذلك هذا الحجر الذي يجري التبادل بين قِطَعِهِ في كل مكان على التقريب، ومنذ العصر الإنيوليتي في شرقك المتوسطي.

لقد فهمت جيداً يا صديقي ما قدمتَ. ليس لنا أن نغار من الشاعر ـ وبأي حق؟ نغار منه: نُعجَب به.

عن مجلة «دفاتر الصحراء»

(Les Cahiers du Désert)

عدد خاص عن صلاح ستيتيه

الأعلام الواردة في الكتاب

- A -

غيُّوم أبُّولينير Apollinaire, Guillaume
(١٨٨٠ - ١٩١٨)

شاعر فرنسي ولد في روما ، ذو تأثير قوي على الشعر الفرنسي المعاصر . تدين له المدرستان الشعريتان الدادائية «le Dadaïsme» ، والسوريالية «le Surréalisme» ببعض إلهاماتها الأساسية . اشتهر بمجموعته الشعرية (كحول) .

لويس أراغون Aragon, Louis
(١٨٩٧ - ١٩٨٢)

شاعر وكاتب فرنسي، شارك مع أندريه بريتون وفيليب سُوبُّو في تأسيس الحركة السوريالية بعد أن ساهم، من قبل في الحركة الدادائية التي أسّسها تريستان تزارا . انتسب إلى الحزب الشيوعي الفرنسي مع صديقه الشاعر بول إلويار الذي كان هو أيضاً ذا دور بارز في الحركة السوريالية . أراغون مبدع في أكثر من نوع أدبي: شاعر ، وروائي ، وناقد فني ،.. حظي بشهرة عالمية واسعة . بين آثاره الشعرية والنثرية يعتبر ديوانه « مجنون إلسا » تمجيداً للحضارة العربية . « مجنون إلسا » اقتباس واضح لـ « مجنون ليلى » .

ألفونس آليه **Allais, Alphonse**

(١٨٥٥ - ١٩٠٥)

كاتب فرنسي اشتهر بأسلوبه الفكه والساخر مع ميله إلى العبْث. من مؤلفاته: « تحيا الحياة » (١٨٩٢) و « لسنا ثيرانا » (١٨٩٨).

- B -

بريان بريتنباخ **Breytenbach, Bryan**

شاعر معاصر من أفريقيا الجنوبية. من مواليد عام ١٩٣٥ . اشتهر بكفاحه ضد النظام العنصري. يعيش حالياً في فرنسا.

بلزاك **Balzac, Honoré de**

(١٧٩٩ - ١٨٥٠)

الروائي الفرنسي الكبير. بلغ عدد رواياته خمسة وتسعين، صوَّر فيها المجتمع البرجوازي الفرنسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. لرواياته عنوان عام هو « الكوميديا البشرية ».

موريس باريس **Barrès, Maurice**

(١٨٦٢ - ١٩٢٣)

كاتب وسياسي فرنسي. من أعماله الروائية « تحت نظر البرابرة » (١٨٨٨)، « حديقة برينيس » (١٨٩١)، « المقتلعون من جذورهم » (١٨٩٧). « الجبل الملهم » (١٩١٣).

جان ـ لوي بارو Barrault, Jean-Louis

ممثل ومخرج مسرحي ذو شهرة كبيرة. تتلمذ على شارل ديلان ١٩٣١ ـ ١٩٣٥ عمل مديراً لمسرح « أوديون » الذي أصبح « مسرح فرنسا »، مدة عشر سنوات. أخرج عدة مسرحيات عالمية لشكسبير، وبول كلوديل، يونيسكو، بيكيت. وجورج شحادة روجيه مادلين رينو Madeleine Renaud من أشهر الممثلات الفرنسيات.

جورج بوخنر Büchner, Georg

(١٨١٣ ـ ١٨٣٧)

شاعر وكاتب روائي ألماني. مناضل اشتراكي، وهو صاحب القول: « إن النزاع بين الأغنياء والفقراء، هو وحده، النزاع الثوري ». هاجم في كتاباته الأفكار المثالية. من آثاره « موت دانتون »، « ليونس ولينا ».

جاك بريمون Brémond, Jacques

ناشر فرنسي معاصر يهتم بالآثار الفنية. نشر لصلاح ستيتية مجموعة شعرية بعنوان « القنديل المعتم لذاك » (Obscure Lampe de cela) مع لوحات محفورة للفنان راؤول أوباك.

جورج برو Bru, Georges

رسام ونقاش فرنسي معاصر. وضع رسوماً لرواية صلاح ستيتيه « قراءة امرأة » (Lecture d'une femme)، الصادر عن دار النشر « فاتا مورغانا » في باريس.

جاك برك Berque, Jacques

مستشرق وباحث اجتماعي فرنسي معاصر، ولد في الجزائر عام ١٩١٠. له عدة مؤلفات عن العالم العربي والحضارة العربية ـ الإسلامية، منها: «العرب من الأمس إلى الغد» (١٩٦٠)، «المغرب بين حربين» (١٩٦٢)، «الشرق الثاني» (١٩٧٠)، «عروبيات»، «الاسلام أمام التحدي»، وقام مؤخراً بترجمة جديدة للقرآن الكريم إلى الفرنسية.

أندريه بريتون Breton, André
(١٨٩٦ - ١٩٦٦)

كاتب وشاعر فرنسي كبير. مؤسس الحركة السوريالية بالاشتراك مع لويس أراغون وفيليب سوبّو. «والمتتبع لمجمل أعمال بريتون يرى أن كل ما كتبه ومارسه، كرّسه للدفاع عن القيم السوريالية. فهو حاول أن يقنع وأن يدين بصراحة وشغف وإخلاص، وأن يكتب وأن ينظّر. وقد ظهرت هذه الملامح في نثره وفي أعماله النظرية «الخطى الضائعة» (١٩٢٤)، و«البيانات الثلاثة» (١٩٢٤) التي تشكل الوثائق الرئيسية والأساسية لمعرفة مباديء السوريالية وأهدافها وتاريخها، وهي، وإن بدت في دقتها وعمقها ومنهجيتها، تحليلية المنحى. فإنها تكشف، فضلاً عن ذلك، عن كاتب كبير»[1]. من مجموعاته الشعرية: «الحقول المغنطة» (١٩١٩)، «نادجا» (١٩٢٨) «الحب المجنون» (١٩٣٧)، «قصائد» (١٩٤٨).

---

(١) بول شاوول: كتاب الشعر الفرنسي المعاصر ـ ١٩٠٠ ـ ١٩٨٥ دار الفارابي ـ بيروت، ص ٢٢.

غاستون باشلار Bachelard, Gaston
(١٨٨٤ - ١٩٦٢)

فيلسوف فرنسي. اهتم بدراسة وتحليل الشروط الخاصة بالمعرفة العلمية، وفي اعتقاده أن هذه المعرفة لا تتقدم إلا بعد الانتصار على العوائق « الأبيستمولوجية » (كالإدراك الفوري، والرأي، والنتائج المعتبرة نهائية). من مؤلفاته : « الفكر العلمي الجديد » (١٩٣٤)، « تكوين الفكر العلمي » (١٩٣٨)، « العقلانية العملية » (١٩٤٨)، « المادية العقلانية » (١٩٥٣). وفي مواجهة عالم العقلانية هناك عالم الخيال الشعري ورموزه التي توحي بها العناصر الطبيعية الأربعة (النار والماء والهواء والتراب) والتي حاول باشلار أن يحللها نفسياً في كتبه « الماء والأحلام » (١٩٤١)، « الهواء والأحلام » (١٩٤٣)، « شعرية الأحلام » (١٩٦٠) إلخ..

جان ـ سيباستيان باخ Bach, Jean - Sébastien
(١٦٨٥ - ١٧٥٠)

الموسيقار الألماني الشهير، سليل أسرة عريقة في الإبداع الموسيقي. ينعكس في آثاره الخالدة إيمانه الديني العميق حسب مذهب لوثر. « آلام السيد المسيح حسب القديس يوحنا » (١٧٢٣) « آلام السيد المسيح حسب القديس متى » (١٧٣١) « أوراتوريو عيد الميلاد » (١٧٣٤)، إلخ.. جمع باخ في موسيقاه بين التقليد الموسيقي الذي ساد في القرون الوسطى وبين لغة موسيقية مستقبلية نجح في وضع بعض عناصرها الأولى.

جورج لويس بورجيس Borges, Jorge - Luis
(١٨٩٩ - ١٩٨٧)

كاتب وشاعر أرجنتيني، تميّز منذ بداياته الأدبية بأصالته، وأسلوبه المبتكر،

واحتقاره للمناهج الأدبية السائدة، ورفضه لكل انتاء سياسي وايديولوجي. كتب في الشعر، والقصة القصيرة، والرواية. فقد بصره عام ١٩٤٥. بدأت شهرته العالمية مع مجموعتين من القصص القصيرة هما «أوهام» (١٩٤١) و«أليف» ١٩٤٩. ردّ على اتهامه بالاريستوقراطية الفكرية، وبعدم الالتزام، بقوله: «إن الكتابة هي أعظم أسباب الوجود، وأن الكتاب هو القيمة الأسمى».

شارل بودلير Baudelaire, Charles

(١٨٢١ - ١٨٦٧)

الشاعر الفرنسي المعروف صاحب المجموعة الشعرية الوحيدة «أزهار الشر» ذات التأثير الواسع والعميق على الشعر الفرنسي والشعر العالمي. ولبودلير كتاب من الشعر المنثور بعنوان «كآبة باريس» اعتبره النقاد كتابة نثرية لبعض قصائده في «أزهار الشر».

إيف بونفوا Bonnefoy, Yves

شاعر فرنسي معاصر، من مواليد عام ١٩٢٣. صدر له: «حركة دوف وثباته» (١٩٥٣)، «أمس، سادت الصحراء» (١٩٥٨)، «حجر مكتوب» (١٩٥٩).. وبعض الدراسات النقدية في الشعر والفن.

غبريال بونور Bounoure, Gabriel

(١٨٩٥ - ١٩٧١)

كاتب وناقد فرنسي. اكتشف وشجع عدداً من الشعراء الفرنسيين المعاصرين. عمل مستشاراً ثقافياً في لبنان في ظل الانتداب الفرنسي. عزل من عمله الديبلوماسي

بسبب معارضته لسياسة فرنسا في دول المغرب العربي. درّس في بعض الجامعات العربية في مصر والمغرب. من آثاره في نقد الشعر المعاصر: « لعبة الطفل في ساحة المعبد » (١٩٥٦).

اندريه دو بوشيه Du Bouchet, André

شاعر فرنسي معاصر، من مواليد ١٩٢٤، من مجموعاتـه الشعـريـة: « هـواء » (١٩٥٠)، « من دون غطاء » (١٩٥٣)، « في الطابق الثاني » (١٩٥٦)، « المحرك الأبيض » ١٩٥٦.

- C -

بدرو كالديرون Calderon, Pedro
(١٦٠٠ - ١٦٨٠)

شاعر درامي اسباني، ولد في مدريد، كتب أكثر من مئتي مأساة مسرحية أشهرها « الحياة ليست سوى حلم »، وله أيضاً مسرحيات هزلية ودينية.

رينيه شار Char, René

شاعر فرنسي، ولد عام ١٩٠٧. تأثر بالحركة السوريالية وأصدر بالاشتراك مع أندريه بريتون وبول الويار مجموعته الأولى بعنوان « مطرقة بلا معلم » ١٩٣٤. ثم ابتعد عن السوريالية أثناء الحرب العالمية الثانية، وانخرط في صفوف المقاومة. من دواوينه الشعرية: « شمس المياه » (١٩٤٩)، « الصباحيات » (١٩٥٠)، « الواحدة

والأخرى» (١٩٥٧)، «الكلام في الأرخبيل» ١٩٦١.

بول سيلان Celan, Paul

شاعر غنائي نمساوي من أصل روماني. من مواليد ١٩٢٠ له عدة مجموعات شعرية، أشهرها: «خشخاش وذكرى» (١٩٥٢)، «من عتبة إلى عتبة» ١٩٥٥.

بول كلوديل Claudel, Paul
(١٨٦٨ - ١٩٥٥)

شاعر ومؤلف مسرحي. من أكبر شعراء فرنسا في القرن العشرين. كاثوليكي ملتزم. عمل في السلك الخارجي. ترك عدداً كبيراً من الدواوين والمسرحيات، والدراسات النقدية. طغى على أعماله المسرحية المناخ الشعري. اشهر مسرحياته: «الرأس الذهبي» (١٨٩٩)، «الرهينة» (١٩٠٩)، «البشارة إلى مريم» (١٩١٢)، «الخبز الجاف» (١٩١٤) «حذاء الساتان» (١٩٢٤).

رنيه دي شاتوبريان Chateaubriand, René de
(١٧٦٨ - ١٨٤٨)

كاتب فرنسي. بدأ حياته ضابطاً في الجيش، ثم ابتعد عن الحياة العسكرية إثر الثورة الفرنسية وكرس نفسه للأدب، فكتب تباعاً «آتالا» (١٨٠١)، «رينيه» (١٨٠٢)، «عبقرية المسيحية» (١٨٠٢). وبسبب معارضته لنابليون بونابرت غادر فرنسا متوجهاً إلى الشرق الأوسط فزار القدس، مهد الدين المسيحي، ووصف تلك الرحلة في كتاب بعنوان «الطريق من باريس إلى القدس» (١٨١١). ولشاتوبريان رواية عن نهاية الحكم العربي في الأندلس بعنوان «آخر بني سراج».

روجيه كايوا Caillois, Roger

كاتب فرنسي معاصر من مواليد ١٩١٣. أشرف على مجلة العلوم الانسانية « ديوجين ». من مؤلفاته: « الأسطورة والانسان » (١٩٣٨)، « الإنسان والمقدَّس » (١٩٣٩)، « خِدَعُ الشعر » (١٩٤٤)، « بابل » (١٩٤٨)..

جان كونستابل Constable, John

(١٧٧٦ - ١٨٣٦)

رسام انكليزي. اهتم برسم الطبيعة. وكان ذا تأثير قوي على الرومنطيقيين.

سيلين Céline, Louis - Ferdinand

(١٨٩٤ - ١٩٦١)

كاتب فرنسي. كان طبيباً يعالج المرضى في الضواحي الفقيرة حول باريس. له عدة مؤلفات أشهرها روايته « السفر حتى آخر الليل » (١٩٣٢). لم يغفر له الفرنسيون وقوفه إلى جانب المحتل النازي خلال الحرب العالمية الثانية، على الرغم من اعجابهم بأدبه.

جان كوكتو Cocteau, Jean

(١٨٨٩ - ١٩٦٣)

كاتب وشاعر فرنسي. كتب الرواية، والمسرحية، والسيناريو، ومارس الرسم

والزخرفة، ولكن يعتبر نفسه شاعراً قبل كل شيء: «أنا كذبة تقول الحقيقة دائماً».
من مؤلفاته:
«رأس الرجاء الصالح» (١٩١٩)، «قصيدة إلى بيكاسو» (١٩١٩)، «عرسان برج إيفيل» (١٩٢١) «النسر ذو الرأسين» (١٩٤٦)، «أرفيوس» (١٩٥١)، «الرقم سبعة» (١٩٥٢)، «مذكرات رجل مجهول» (١٩٥٣)...

- D -

دومينيك دي رو — Roux, Dominique de
(١٩٣٤ - ١٩٧٤)

كاتب وناقد فرنسي. مؤسس الدورية الشهيرة «دفاتر ليرن»، وهي عبارة عن مجموعات من الدراسات تتناول الكتّاب الكبار من فرنسيين وغير فرنسيين من ذوي التأثير الفكري والشعري في عصرنا. ونشأت عن هذه الدورية دار للنشر تحمل الاسم ذاته، صدر عنها لصلاح ستيتيه كتابه «الموت ـ النحلة» (١٩٧١). وأهدى دومينيك دي رو كتابه «فورا» «Immédiatement» إلى صلاح ستيتيه.

جاك دوبان — Dupin, Jacques

شاعر فرنسي معاصر، من مواليد ١٩٢٧ ـ أهم مجموعاته الشعرية: «منفضة السفر» (١٩٥٠)، «الباز» (١٩٦٠)، «ارتجاجات» (١٩٦٢)، «الفرجة» (١٩٦٩).

ميشال ديغي — Deguy, Michel

شاعر فرنسي معاصر، من مواليد عام ١٩٣٠، من أعماله «كوى الرمي»

(١٩٥٩)، «مقطع من المساحة» (١٩٦٠)، «ما يُسمع» (١٩٦٦)، «قصائد» (١٩٦٠ ـ ١٩٧٠).

ادغار ديغا Degas, Edgar
(١٩١٧ ـ ١٩٣٤)

رسام ونقّاش فرنسي. ولد في باريس. من كبار رواد المدرسة الانطباعية. قرض الشعر، وكان صديقاً لستيفان مالارمبه. خصص له بول فاليري كتاب ذكريات وتأملات، بعنوان «ديغا، رقص ورسم».

مرغريت دوراس Duras, Marguerite

كاتبة فرنسية معاصرة. من مواليد ١٩١٤ في الهند الصينية. من أعمالها الروائية: «سرّ في مواجهة الباسفيك» (١٩٥٠)، «الساعة العاشرة والنصف مساءً في الصيف» (١٩٦٠)، «العشيقة الانكليزية» (١٩٦٧). تقول دوراس: «إن بطلات رواياتها يعشن دون أن يعرفن لماذا، ولكنهن ينتظرن شيئاً مَّا يخرج من العالم ويأتي إليهن». من مسرحياتها نذكر: «الوحش والغابة» (١٩٦٢). وكتبت سيناريو الفيلم السينمائي «هيروشيما.. حبي».

- E -

أوديز يوس إيليتيس Elytis, Odysseus

شاعر يوناني معاصر. من مواليد ١٩١١. من أعماله الشعرية: « اتجاهات » (١٩٤٠)، « شمس أولى » (١٩٤٣)، « إنه جديد.. » (١٩٥٩). حاز على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٠.

بول الويار Eluard, Paul
(١٨٩٥ - ١٩٥٢)

شاعر فرنسي. بدأ حياته الشعرية سوريالياً. انتسب إلى الحزب الشيوعي الفرنسي وبقي عضواً ملتزماً حتى وفاته. من أعماله الشعرية: « الواجب والقلق » (١٩١٧)، « عاصمة الألم » (١٩٢٦)، « العيون الخصبة » (١٩٣٦)، « الأغنية الكاملة » (١٩٣٩)، « شعر وحقيقة » (١٩٤٢) « جديرون بالحياة » (١٩٤٤)، « في الموعد الألماني » (١٩٤٤)، « آخر قصائد الحب » (١٩٦٢)، نُشر بعد وفاته بعشر سنوات مع رسوم من شاغال، وبيكاسو، وفالنتين هوغو.

- F -

جان فولاّن Follain, Jean

شاعر فرنسي معاصر. من مواليد عام ١٩٠٣. من مجموعاته الشعرية: « وجه الزمن » (١٩٤٣)، « وجود » (١٩٤٧)، « أقاليم » (١٩٥٣)، « آلة الأرض » (١٩٦٤).

سيغمند فرويد **Freud, Sigmund**

(١٨٥٦ - ١٩٣٩)

طبيب نفسي. مؤسس علم التحليل النفسي. درس أهمية الدوافع والعواطف « اللاشعورية » وتأثيرها في سلوك الإنسان، وحلل العوامل الجنسية لا سيما في طور الطفولة « عقدة فرويد ». من مؤلفاته: « تفسير الأحلام »، « قلق في الحضارة »، « ثلاثة أبحاث في الجنس ».

غوستاف فلوبير **Flaubert, Gustave**

(١٨٢١ - ١٨٨٠)

كاتب فرنسي وروائي كبير. تميّز بواقعيته وبأسلوبه الفني الرفيع في مناخ رومنطيقي. اكسبته روايته « مدام بوفاري » شهرة عالمية. من آثاره الروائية: « سالامبو »، « التربية العاطفية »، تجربة القديس انطونيوس »، « ثلاث قصص ».

- G -

دافيد غاسكوين **Gascoyne, David**

شاعر بريطاني معاصر. من مواليد ١٩١٥. من أكبر الشعراء البريطانيين المعاصرين. واكب الحركة السوريالية، في البداية ثم انعطف نحو « رينيه شار » مرتكزاً على التحاور بين عناصر الطبيعة والصور الداخلية. عن أعماله الشعرية: « يوميات باريس وسواها » (١٩٨٤).

ادوار غليسان **Glissant, Edouard**

شاعر وروائي فرنسي. من مواليد عام ١٩٢٨ في « الغواديلوب » حاز جائزة

« رينودو » الفرنسية عام ١٩٥٨ على روايته « الصّدْع » من مؤسسي مجلة « الآداب الجديدة » في شعره تأثرٌ واضح بمنهجية سان ـ جان بيرس.. يعارض الوجود السياسي الفرنسي في جزر خليج المكسيك.

روجيه ادغار جيليه Gillet, Roger - Edgar

فنان فرنسي معاصر. من مواليد عام ١٩٢٥. بدأ فناناً تجريدياً ثم تحول إلى الفن الواقعي. اشترك مع صلاح ستيتيه في مجموعة « حورية الجرذان » الذي صدرت في طبعة فخمة خاصة بهواة الفنان.

غبريال غارسيا ماركيز Garcia Marquez, Gabriel

أديب كولومبي معاصر وروائي كبير. من مواليد عام ١٩٢٨ من رواياته « مائة عام من العزلة »، « خريف البطريرك »، « ليس للجنرال من يكاتبه » « الحب في زمن الكوليرا ». نال جائزة نوبل عام ١٩٨٢.

جوليان غراك Gracq, Julien

اسم مستعار لكاتب فرنسي معاصر يدعى « لوسيان بواربيه ». من مواليد عام ١٩١٠. كاتب روائي، ومسرحي وناقد. من أعماله الروائية: « في قصر أرغول » (١٩٣٨)، « شواطىء سيرت » (١٩٥١)، نالت جائزة « غونكور » ولكن الكاتب رفضها. « شرفة في غابة » (١٩٥٨). ومن دراساته النقدية: « أدب المعدة » (١٩٥٠)، « تفصيلات » (١٩٦١)، « عندما تقرأ وعندما تكتب » (١٩٨١).

لوران غاسبار Gaspar, Lorand

شاعر فرنسي معاصر. يشرف حالياً على مجلة «آليف». أهم أعماله الشعرية: «حالة المادة الرابعة» ١٩٦٦. «والأرض المطلقة» ١٩٨٠.

أندريه جيد Gide, André
(١٨٦٩ - ١٩٥١)

أديب ومفكر فرنسي، كتب الرواية الفلسفية، والاجتماعية، وقرض الشعر. من أنصار التحرر الفكري والأخلاقي، له عدد كبير من المؤلفات، منها: «الغذاء الأرضي»، «المستهتر»، «زاديغ»، «الباب الضيق»، «مزيفو العملة»، «يوميات» نال جائزة نوبل عام ١٩٤٧. كان صديقاً لطه حسين.

بول جيرالدي Géraldy, Paul
(١٨٨٥ - ١٩٦٠)

شاعر فرنسي. أصدر عام ١٩١٣ مجموعة شعرية غرامية بعنوان «انتِ وأنا» انتشرت انتشاراً واسعاً، واكسبت صاحبها شهرة كبيرة، مع أن حظها من الشاعرية الأصيلة ضئيل جداً.

- H -

فيكتور هوغو Hugo, Victor
(١٨٠٢ - ١٨٨٥)

شاعر وروائي وكاتب مسرحي. وهو الوجه الأبرز للرومانسية الفرنسية. أجاد في جميع أنواع الشعر: الغنائي، والملحمي، والمسرحي. تسيطر على جميع آثاره فكرة التقدم البشري حيث يتجلى نزوعه الاجتماعي القوي، ورؤياه «الهوْلية» للكون. له

عدة دواوين شعرية أشهرها « التاملات »، و « أسطورة القرون ».

هيراقليط Héraclite
(نحو ٥٤٠ ـ ٤٨٠ ق.م)

فيلسوف يوناني. ولد في مدينة أفسس. قال إن الكون واحد ومتعدد، في آن معاً، وأن مادته الأولى هي النار.

- J -

هنري جيمس James, Henry
(١٨٤٣ - ١٩١٩)

روائي أميركي وناقد، وهو شقيق الفيلسوف وليم جيمس. له عدد كبير من الروايات والمسرحيات والدراسات النقدية. تجلت موهبته الروائية في ثلاث روايات هي: « السفراء » (١٩٠٣)، « الكأس الذهبي » (١٩٠٤)، « أجنحة الحمامة » (١٩٠٢).

ماكس جاكوب Jacob, Max
(١٨٧٦ - ١٩٤٤)

شاعر فرنسي. « آخر شاعر حاول أن يُدخل في أشكال الكلمة الشعرية هذه المادة الغامة التي يصعب التصوف بها بأصابع أبولون: السخرية، تلك التي تشبه الشرارة الكهربائية ».

من آثاره الشعرية: « عملاق الشمس » (١٩٠٤)، « المختبر المركزي » (١٩٢١)، « الفرقة السوداء » (١٩٢٢)، « بوق الكشاتبين ».. مات جاكوب في المعتقلات النازية.

بيار جان جوف Jouve, Pierre Jean

شاعر فرنسي معاصر، من مواليد ١٨٨٨. أحد كبار شعراء العالم. من مجموعاته الشعرية « الزفاف السري » (١٩٢٥)، « الزفاف الجديد » (١٩٢٦)، « عرق الدم » (١٩٣٣)، « غابة الفقراء » (١٩٤٣) « عذراء باريس » (١٩٤٦) وهذه الأخيرة أهم مجموعاته.

وجوف فضلاً عن أنه شاعر، روائي وناقد ومفكر. روايته « بولينا ١٨٨٠ » (١٩٢٥) لاقت نجاحاً كبيراً.

- K -

ايمانويل كانت Kant, Emmanuel

(١٧٢٤ - ١٨٠٤)

فيلسوف ألماني ولد في كوينغسبرغ، ودرّس في جامعتها. نشر تباعاً « نقد العقل المجرد » (١٧٨١) « مقدمات لكل ميتافيزيقيا مقبلة.. » (١٧٨٣) « نقد العقل العملي » إلخ.. ويرى « كانت » أن قوانين الطبيعة لا وجود لها خارجاً عنا فعقلنا يبني العالم مستعيناً بالمظاهر، في الزمان والمكان اللذين ليسا هما أيضاً سوى أشكال ناشئة عن الحس، بينما تستمر الأشياء، بحد ذاتها، غير معروفة منا.

- L -

الفونس دي لامرتين Lamartine, Alphonse de

(١٧٩٠ - ١٨٦٩)

الشاعر الفرنسي المعروف. من أعماله « تأملات شعرية » (١٨٢٠)، « جوسلين »

(١٨٣٦)، «سقوط ملاك» ١٨٣٨. ومن كتاباته النثرية: «اعترافات» (١٨٤٩)، ورواية بعنوان «غرازييلا» ١٨٥٢ قام برحلة إلى الشرق وزار لبنان.

لوتريامون Lautréamont, Isidore Duscasse, dit Comte de
(١٨٤٦ - ١٨٧٠)

شاعر فرنسي. صدر له عام ١٨٦٨ مجموعة شعرية باسم مستعار بعنوان «أغنيات مالدورور» ثم تبعتها خمسة أجزاء تباعاً باسمه الصريح. امتاز شعره بالرفض والثورة مما جعل منه أحد رواد الثورة الأدبية في القرن العشرين.

لوكانت دوليل Leconte de Lisle, Charles - Marie Leconte, dit
(١٨١٨ - ١٨٩٤)

شاعر فرنسي. من آثاره الشعرية: «قصائد قديمة»، «قصائد همجية» نالت نجاحاً واسعاً وجعلت منه رائداً للحركة البرناسية في الشعر الفرنسي. تأثر بالشعر اليوناني القديم وتميز بالتشاؤم.

جان دي لافونتين La Fontaine, Jean de
(١٦٢١ - ١٦٩٥)

شاعر فرنسي. مؤلف كتاب «الأمثال» الشهير، (Les Fables de La Fontaine) - الذي تأثر فيه بإيزوب وفيدر وحكايات كليلة ودمنة لابن المقفع. ذو أسلوب شعري واقعي وعذب.

- M -

Musset, Alfred de ألفريد دي موسيه
(١٨٥٧ - ١٨١٠)

كاتب وشاعر فرنسي. من آثاره «نزوات ماريان» (١٨٣٣) ، «فونتازيو» (١٨٣٤) ، «اعترافات فتى العصر» (١٨٣٦) . أحبَّ الكاتبة جورج ساند بعنف، وكان حباً فاشلاً وموجعاً أوحى له بمجموعة من القصائد بعنوان «الليالي» (١٨٣٧) .

Maïakovski, Vladimir ڤلادمير ماياكوفسكي
(١٩٣٠ - ١٨٩٣)

شاعر روسي. ولد في جيورجيا. انتسب إلى الحزب البولشفي عام ١٩٠٨ . ساهم في الثورة البولشفية، وكان شديد الاعجاب بلينين. من آثاره: «غمامة في بنطلون» (١٩١٥) ، «ثورتي: قصيدة للثورة» (١٩١٧) ، «فلاديمير إيليتش لينين» وهي قصيدة طويلة مهداة إلى قائد الثورة. «حسناً» (١٩٢٧) ..

Malraux, André أندريه مالرو
(١٩٧٦ - ١٩٠١)

أديب وديبلوماسي فرنسي. روائي وناقد أدبي وفني واسع الثقافة. هاجم الفاشية الفرنكوية بأسبانيا في كتابه «الأمل» (١٩٣٧) ، وهاجم النازية الهتلرية في كتابه «زمن الاحتقار» (١٩٣٦) . من مؤلفاته الشهيرة: «المصير البشري» (١٩٣٣) ، «أصوات الصمت» (١٩٥١) ، «تحوّل الآلهة» (١٩٥٧) ..

هنري ميشو Michaux, Henri

شاعر فرنسي معاصر، من مواليد ١٨٩٩. من أعماله: «من كنت» (١٩٢٧)، «اكوادور» (١٩٢٩)، «بربري في آسيا» (١٩٣٢)، «ريشة» (١٩٣٧)، «في بلاد السحر» (١٩٤٢)، «تعاويذ» (١٩٤٥)، «أمام الاقفال» (١٩٥٤).

ستيفان مالآرميه Mallarmé, Stéphane

(١٨٤٢ - ١٨٩٨)

شاعر فرنسي. من أعماله الشعرية «الأثير» (١٨٦٤)، «أشعار كاملة» (١٨٨٣)، تأثير مالارميه على المفهوم المعاصر للشعر تأثير أساسي.

غوستاف ماهلر Mahler, Gustav

(١٨٦٠ - ١٩١١)

مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا نمساوي. اشتهر بتقديم روائع الفن الموسيقي. واجتهد في التوحيد بين مختلف عناصر المشاهد الغنائية: الموسيقي، والدراما، والشعر، والديكور. آثاره الموسيقية تشتمل على عشر سيمفونيات ذات لون رومنطيقي.

ميشال ده مونتانيْ Montaigne, Michel de

(١٥٣٣ - ١٥٩٢)

كاتب ومفكر فرنسي. نشأ في أسرة أريستوقراطية غنية، فعاش في التأمل والقراءة. تجول في أوروبا، ودوّن أفكاره واختباراتهِ في كتابين اثنين، الأول بعنوان: «المحاولات» (Les Essais) عبَّر فيها عن شكه بقدرة الانسان على بلوغ الحقيقة

والعدل. والكتاب الثاني بعنوان «يوميات» تحدث فيه عن نسبية الشؤون البشرية.

غبريال مارسيل Marcel, Gabriel
(١٨٨٩ - ١٩٧٣)

فيلسوف فرنسي. ولد في باريس. من فلاسفة التيار المسيحي في الفلسفة الوجودية. من مؤلفاته: «الوجود والملك»، «سر الوجود»، «السلام على الأرض»، وله مسرحيات ومؤلفات أدبية.

لويس ماسينيون Massignon, Louis
(١٨٨٣ - ١٩٦٢)

مستشرق فرنسي. عني بالتصوف الإسلامي، واهتم خصوصاً بالحلاّج، فنشر كتبه، ووضع عنه دراسة مطولة تعتبر من أفضل وأكمل ما كتب عن المتصوف المسلم الشهير. ترك مؤلفات هامة في الشؤون الاسلامية.

اندريه بيار دي مونديارغ de Mandiargues, André Pieyre

شاعر فرنسي معاصر. من مواليد ١٩٠٩. من أعماله الشعرية: «المتحف الأسود» (١٩٤٦)، «في السنوات القذرة» (١٩٤٨)، «نار الجمر» (١٩٥٩)، «عصر الطبشور» (١٩٦٤)، «الأجساد المضيئة» (١٩٦٥)، «الهامش» (١٩٦٧).
كتب عنه صلاح ستيتيه كتاب نقدي وتحليلي صدر عن دار «سيغرس» (Seghers) عام ١٩٧٨.

- N -

جيرار دونرفال Nerval, Gèrard de
(١٨٠٨ - ١٨٥٥)

كاتب فرنسي. أصيب بلوثة في عقله ثم مات منتحراً. بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص. قام برحلة إلى الشرق. من آثاره « فونتازيا » (١٨٣٢) « الرحلة إلى الشرق » (١٨٤٢)، « فتيات النار » (١٨٥٤)، « أوهام » (١٨٥٤) « أوريليا أو حلم الحياة » وهي رواية مات قبل أن يتمها...

فرردريك نوفاليس Novalis, Friedrich von Haddenbeng, dit
(١٧٧٢ - ١٨٠١)

شاعر رومنطيقي ألماني. تأثر بفلسفة استاذه « فيخته » جمع بين الصوفية والتعليل الرمزي للطبيعة. من آثاره: « أناشيد إلى الليل » « التلامذة في سايس »، وله رواية مشهورة مات قبل أن يتمها « هاينريخ ڤون أوفنر دنغن ».

بابلو نيرودا Neruda, Pablo
(١٩٠٤ - ١٩٧٣)

شاعر تشيلي. ذو شهرة عالمية. تركت نشأته، وسط الطبيعة العذراء، بصماتها على شعره. إنه شاعر الأرض والحب. وقف إلى جانب الجمهوريين خلال الحرب الأهلية الاسبانية وحيًا صمودهم في مجموعته « اسبانيا في القلب » (١٩٣٨)، وحيًا المقاومة الروسية، أثناء الغزو الهتلري، في مجموعته « أغنية إلى ستالينغراد ». انتخب عضواً في مجلس الشيوخ عام ١٩٤٣، ولكنه نفي من التشيلي بسبب انتسابه إلى الحزب الشيوعي. من أعماله الشعرية أيضاً « الأغنية الشاملة » (١٩٥٠) « الحب كله » ١٩٥٣.

شاعر ذو مخيلة قوية وغنائية عذبة. ثابت الالتزام بقضية شعبه وقضايا الانسانية جمعاء لذلك تجاوبت اصداء شاعريته في العالم بأسره.

- P -

مارك بسّان Pessin, Marc

ناشر ونقّاش فرنسي معاصر، يهمّ خصوصاً بنشر مجموعات شعرية نثرية بلوحات لرسامين مشهورين. نشر دواوين لكل من ليوبولد سنغور، غييفيك، وأدونيس، وصلاح ستيتيه. نشر عام ١٩٨٩ ديواناً لصلاح ستيتيه بعنوان «أحافير» (Incises) مع لوحات محفورة له، على ورق مصنوع في القرن السابع عشر.

جاك بريفير Prévert, Jacques
(١٩٠٠ - ١٩٧٧)

شاعر فرنسي. من آثاره الشعرية: «كلمات» (١٩٤٦)، «حكايات» (١٩٤٧)، «مشهد» (١٩٥١).

بابلو بيكاسو Picasso, Pablo
(١٨٨١ - ١٩٧٣)

رسام ونحّات ونقّاش ومزوّق وكاتب اسباني. أشهر فناني القرن العشرين وأعمقهم تأثيراً في عشاق الفنون التشكيلية. تأثر بجميع الحركات والمدارس الفنية والأدبية وانتهى بخلق الحركة «التكعيبية» (Le Cubisme)، وبقي محتفظاً بنزعته الانسانية، ودفاعه عن السلام العالمي.

سان ـ جون بيرس Saint- John Perse
(١٨٨٧ - ١٩٧٥)

« شاعر فرنسي. يعارض شعره مجموع الشعر الفرنسي المعاصر الذي اختار غالباً الاستبطان، ساعياً بذلك إلى العمق، فقصر حقل رؤيته على « أعياد » الداخل وحده، في حين أن شعر بيرس هو شعر التموجات العليا والآفاق الواسعة والسهول اللاإنسانية التي يزيدها سباق الريح عرياً على عري، والألوان الباهرة منثورة في روعة المدى ».

من آثاره: « مدائح » (١٩١١)، « أناباز » (١٩٢٤)، « صداقة الأمير » (١٩٢٤)، « المنفى » (١٩٤٢)، « منارات » (١٩٥٧)... نال جائزة نوبل عام ١٩٦٠.

بنجهان بيريه Péret, Benjamin
(١٨٩٩ - ١٩٥٩)

شاعر فرنسي سوريالي. من آثاره الشعرية: « الداء الخالد » (١٩٢٤)، « اللعبة الكبرى » (١٩٢٨)، « النوم في الحجارة » (١٩٢٩)، « نار مركزية » (١٩٤٧)، « مناخ مكسيكي » (١٩٤٩).

اكتافيو باز Paz, Octavio

شاعر مكسيكي معاصر قريب من الحركة السوريالية. تعكس آثاره الشعرية آلام الحب ومرارته: « حجر الشمس » (١٩٥٧)، « القوس والقيثارة ».. وهو القائل: « أيها الشاعر، لا بدَّ لك من فلسفة قوية ».

مارسيل بروست Proust, Marcel
(١٨٧١ - ١٩٢٢)

كاتب فرنسي. بدأ حياته بنشر بعض الدراسات والمقالات في المجلات الأدبية. كتب رواية بعنوان « جان سانتوي » عرض فيها سيرته الذاتية. روايته الشهيرة « في البحث عن الزمن المفقود » تعتبر، مع روايات هنري جيمس وجويس، مرحلة أساسية في تطور النثر الروائي.

فرانسيس بونج Ponge, Francis
(١٨٩٩ - ١٩٨٨)

شاعر فرنسي، اهتم بالأشياء البسيطة ووصفها في قصائد نثرية، اعتبره جان بول سارتر شاعر المذهب الوجودي من آثاره: « الانحياز إلى الأشياء » ١٩٤٢، « الصابون » ١٩٦٧.

- R -

يانيس ريتسوس Ritsos, Yannis

شاعر يوناني معاصر. من مواليد عام ١٩٠٩. تأثر بالشاعر الروسي « ماياكوفسكي » يمتاز شعره بالنزعة الانسانية والإيمان بالمستقبل. من أعماله الشعرية: « اغنية شقيقتي (١٩٣٧)، « محنة » (١٩٤٣)، « سوناتا في ضوء القمر » (١٩٥٦)، « أوريست » (١٩٦٣)..

آلان روب ـ غرييه Robbe-Grillet, Alain

كاتب فرنسي معاصر، من مواليد ١٩٢٢. اشتهر بأعماله الروائية. رائد الحركة الأدبية المعروفة «بالرواية الجديدة» حيث بات على الكاتب، من الآن وصاعداً، بتعبيره،: «أن ينظر إلى العالم بأعين حرة ليستنتج أن الأشياء موجودة بصلابتها، ومنعتها ضد الفساد، وديمومتها، ساخرة من معانيها الذاتية».

من أعماله الروائية: «المحايات» (١٩٥٣)، «البصّار» (١٩٥٥)، «الغيرة» (١٩٥٩)، «المرآة العائدة» (١٩٨٥) وكتب «السيناريو» للعديد من الأفلام السينمائية.

جان ـ جاك روسو Rousseau, Jean-Jacques
(١٧١٢ ـ ١٧٧٨)

كاتب وفيلسوف اجتماعي فرنسي. ولد في جينيف. اهتم بطيبة الإنسان الأصلية ونادى بالعودة إلى الطبيعة، استفادت المذاهب التربوية الحديثة من أرائه الواردة في كتابه «أميل». من مؤلفاته الشهيرة «العقد الاجتماعي». تأثرت بمبادئه الثورة الفرنسية والأدب الرومنطيقي.

رينر ماريا ريلكه Rilke, Rainer Maria
(١٨٧٥ ـ ١٩٢٧)

شاعر نمساوي عاش فترة طويلة في باريس وتأثر بالنحات الفرنسي «رودان». من شعره «كتاب الساعات»، «مراثي دوينو». وله رواية بعنوان «دفاتر مالت لوريدس بريغ». ومجموعته «مراثي دوينو» من روائع الشعر العالمي.

رومان رولان Romain, Rolland
(١٨٦٦ - ١٩٤٤)

كاتب وإنسانوي (humaniste) فرنسي. اشتهر بكتبه عن حياة عدد من العظماء: « حياة بتهوفن »، « حياة غاندي ».. وبرواية شهيرة تتناول عدة أجيال من أمرة واحدة بعنوان « جان كريستوف ». كان صديقاً حمياً للشاعر الفرنسي المعاصر بيار جان جوف. الذي تربطه بصلاح ستيتيه صداقة شعرية وثيقة.

حاز رومان رولان جائزة نوبل للآداب عام ١٩١٥.

أرثور رامبو Rimbaud, Arthur
(١٨٥٤ - ١٨٩١)

« الشيطان المراهق.. » و « الإنسان الذي ينتعل الهواء.. »، إن الشاعر الفرنسي، المعجزة، أرثور رامبو يمتنع عن التصنيف. اقتصر عطاؤه الشعري المذهل على ثلاث سنوات فقط (١٨٧٠ - ١٨٧٣) أي من السادسة عشرة حتى التاسعة عشرة من عمره. ثلاث سنوات استطاع خلالها وعبر قصيدته « فصلٌ في جهنم » أن يقلب عالم اللغة رأساً على عقب، وأن يوجه الابداع الشعري نحو مسالك أُنُفٌ لم تكن معروفة من قبل، مسالك لا يزال الشعر يكتشف مساراتها حتى أيامنا هذه.

بيار ريفردي Reverdy, Pierre
(١٨٨٩ - ١٩٦٠)

شاعر فرنسي، من الممهدين لنشوء الحركة السوريالية في اصداره مجلة أدبية بعنوان « شمال - جنوب » (Nord-Sud). ثم اعتزل المجتمع وانصرف للتأمل سعياً منه

إلى الطهارة الأولية. من أعماله: «الكوة البيضاوية» (١٩١٦)، «القيثارة النائمة» (١٩١٩)، «النجوم المرسومة» (١٩٢١)، «ينابيع الريح» (١٩٢٩)، «أغنية الموتى» (١٩٤٨)..

- S -

جول سوبرفيال Supervielle, Jules

شاعر فرنسي معاصر. من مواليد عام ١٨٨٤ في الأورغواي. من أعماله: «ضباب الماضي» (١٩٠٠)، «كالمراكب الشراعية» (١٩١٠)، «المحكوم البريء» ١٩٣٠، «الأصدقاء المجهولون» (١٩٣٤)، «أسطورة العالم» ١٩٣٨، «فتى الأحد» (١٩٥٢)..

يقول عنه صلاح ستيتيه: «سوبرفيال هو شاعر الأسرار، الأسرار التي هي أبداً. على حافة البوح، مرتعشة أبداً، وأبداً مكبوتة... إن سوبرفيال هو صديق جميع المخلوقات، صديقها الضائع الذي تنقصه اللباقة، والذي ينبغي، في رأيه، هو أن يحاول الانسان أن يألف أشياء الأرض، الأرض المسكينة الرائعة بحيث تألفه هي، وبحيث يجد موضعاً يريح فيه حبه، ينبغي العودة إلى البراءة، والتقاء الأيدي الطاهرة التي تفتح جميع أبواب هذا العالم المغلق الذي هو في الوقت نفسه العالم الآخر، وكما يقول سوبرفيال نفسه: «ينبغي ورود الينبوع»[1].

- T -

جوزيف وليم تورنر Turner, Joseph William,

(١٧٧٥ - ١٨٥١)

ولد في لندن، أحد أكبر رسامي الطبيعة الانكليز. يعتبر واحداً من الرسامين

(١) مجلة الآداب - العدد ١ - عام ١٩٥٥، ص ٧٦.

الذين مهدوا للمدرسة « الانطباعية » التي نشأت فيما بعد .

- U -

راوول أوباك Ubac, Raoul

رسام ونقاش فرنسي معاصر . من مواليد ١٩١٠ . من مؤسسي المدرسة التجريدية والغنائية في الفنون التشكيلية بفرنسا . وضع رسوماً خاصة ببعض المجموعات الشعرية لكل من سان ـ جان بيرس ، وأيف بونفوا ، وصلاح ستيتيه وسواهم .

- V -

فولني Volney, Canstantin de
(١٨٢٠ - ١٧٥٧)

كاتب ومؤرخ فرنسي . قام برحلة إلى الشرق ـ إلى سوريا وفلسطين خصوصاً ـ ووصف تلك الرحلة في كتاب مشهور بعنوان « رحلة إلى الشرق » وله مؤلف آخر بعنوان : « الأطلال أو تأملات في ثورات الامبراطوريات » حيث التأملات والنظرات الفلسفية جنباً إلى جنب مع الأحلام ، ممهدا بذلك لنشأة الرومنسية .

بول فاليري Valéry, Paul
(١٩٤٧ - ١٨٧١)

من مشاهير الأدباء الفرنسيين . عن آثاره المهمة « مفاتن » (Charmes) ،

« منوعات » (Varieté) في أربعة أجزاء، « حوار الشجرة »، وعدد كبير من الدراسات النقدية، والأدبية، والفنية صدرت في ١٤ مجلداً، بعد وفاته، بعنوان « دفاتر » (Cahiers).

بول فرلين Verlaine, Paul
(١٨٤٤ - ١٨٩٦)

شاعر فرنسي بدأ النظم في سن مبكرة، تأثر ببودلير، وأدمن المسكرات. ارتبط مع أرثور رامبو بصداقة مشبوهة انتهت بخلافهما، فأطلق فرلين النار على صديقه من مسدس فلم يصب منه مقتلا، وسجن على إثر ذلك مدة عامين، عاد إلى الكاثوليكية. من أعماله الشعرية: « الأعياد اللطيفة » (١٨٦٩)، « الأغنية الطيبة » (١٨٧٠)، « حكمة » (١٨٨٠)..

ألفريد دي ڤيني Vigny, Alfred de
(١٧٩٧ - ١٨٦٣)

كاتب وشاعر فرنسي. من آثاره « إيلويا أو شقيقة الملائكة » (١٨٢٢)، « قصائد قديمة وقصائد حديثة » (١٨٣٥)، « دافني » (١٨٣٧)، « يوميات شاعر » (١٨٤٨)...

فيرجيل Virgile
(٧٠ - ١٩ ق.م)

شاعر لاتيني. عاش في فترة سياسية معقدة من آثاره الشعرية الخالدة

« الجيورجيات »، وهي ملحمة فلسفية يضع فيها الإنسان في مواجهة الطبيعة باعتبارها المكان القادرة وحده على توفير السعادة القريبة من السعادة كما يراها الأبيقوريون، ويشيد بالقيمة البناءة للعمل. و « الإنياذة » وهي ملحمة وطنية رومانية شبيهة بالإلياذة لهوميروس من حيث تصويرها البطولات والأمجاد القومية.

- W -

ولت ويتمان Whitman, Walt

(١٨١٩ - ١٨٩٢)

شاعر أميركي، من أعظم شعراء بلاده. اشتهر بمجموعته « أوراق العشب ». شعر حر متسلسل. استعمل التعابير الشعبية وتغنى بالحرية والحب والشهوانية.

- Z -

أميل زولا Zola, Emile

(١٨٤٠ - ١٩٠٢)

كاتب فرنسي **اشتهر برواياته** الواقعية « ادوار مانيه » (١٨٦٧)، « تريز راكان » ١٨٦٧ « **الأستوموار** » **(١٨٧٧)**، وقد اكسبته هذه الرواية الأخيرة شهرة واسعة لما اشتملت عليه **من وصفٍ واقعي** لحانةٍ يتردد إليها العمال لدى انتهاء عملهم اليومي. « نانا » (١٨٨٠). تأثر **بماركس** واعتنق الفكر الاشتراكي. مات في ظروف غامضة وقيل إن أفكاره **الاشتراكية ودفاعه** عن العدالة كانا وراء اغتياله.

المؤلف في سطور وعناوين

ولد في بيروت في أيلول عام ١٩٢٩ وهو شاعر معروف، ينتمي إلى إحدى العائلات البيروتية المعروفة، التي يعود تاريخ وجودها في بيروت إلى نهاية القرن الثامن عشر.

طفولته: تلقى دروسه الابتدائية والمتوسطة في المدرسة الإنجيلية الفرنسية، المعروفة باسم (الكولاج بروتستانت) في بيروت - وعلومه الثانوية في ثانوية القديس يوسف، ثم تخرج من كلية الحقوق في جامعة القديس يوسف أيضاً. توجه إلى باريس وتابع تحصيله الجامعي في السوربون وفي معهد الدراسات العليا.

شهاداته العليا: إجازه في الحقوق - إجازة في الآداب - دبلوم الدراسات العليا في الآداب - خريج معهد الدراسات العليا في فرنسا.

عمله: سنة ١٩٥٦ - عين استاذاً للأدب الفرنسي والأدب المقارن في الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة.

سنة ١٩٥٨ - أستاذ الأدب الفرنسي في دار المعلمين في بيروت.

١٩٥٨ - استاذ الأدب الفرنسي في كلية الآداب في الجامعة اللبنانية. وأستاذ مساعد في معهد الآداب العالي في بيروت.

بين سنتي ١٩٥٦ - ١٩٦١ - رئيس تحرير جريدة (الأوريان القسم الأدبي والاجتماعي)، ومدير الجريدة الاسبوعية (الأوريان الأدبية) L'Orient littéraire.

سنة ١٩٦٢ - مستشار ثقافي في السفارات اللبنانية في أوروبا الغربية.

سنة ١٩٦٦ - مندوب لبنان بالوكالة لدى منظمة الأونسكو، ثم مستشار فوق العادة، ثم مندوب دائم للبنان في منظمة الأونسكو.

بين سنتي ١٩٧٨ ـ ١٩٨٤ ـ رئيس اللجنة الدولية لاسترداد الممتلكات الثقافية وإعادتها إلى بلد المنشأ.

سنة ١٩٨٥ ـ عين سفيراً للبنان في هولندا، ثم في المغرب من سنة ١٩٨٥ حتى نهاية العام ١٩٨٧، وهو حالياً يتولى منصب أمين عام وزارة الخارجية والمغتربين بالوكالة، ومدير الشؤون السياسية والقنصلية فيها.

أعماله: ـ (إلهة الجرذان) La Nymphe des rats. 1962

ـ (حَمَلَة النار) Les Porteurs de feu, 1972 (Gallimard)

ـ (الموت ـ النحلة) La Mort Abeille, 1972 (L'Herne)

ـ (الماء البارد المحروس) L'Eau froide gardée, 1973 (Gallimard)

ـ (مقاطع قصيدة) Fragments: Poème, 1978 (Gallimard)

ـ (اندريه بيار ده مونديارغ) André Pieyre de Mandiargues, 1978 (Seghers)

ـ (القنديل الغامض لذاك) Obscure lampe de cela, 1979 (Jacques Brémond)

ـ (أور في الشعر) Ur en poésie, 1980, (Stock)

ـ (الليلة الواحدة بعدالألف) La Unième Nuit, 1980 (Stock)

ـ (انعكاس الشجرة والصمت) Inversion de l'arbre et du silence, (Gallimard).

ـ (الوجود الدمية) L'Etre Poupée, 1983 (Gallimard)

ـ (سحابة ذات أصوات) Nuage avec des voix, 1984 (Fata Morgana)

ـ (الرامي الأعمى) Archer Aveugle, 1985 (Fata Morgana)

ـ (فردوس) Firdaws, 1985 (Le Calligraphe)

ـ (قراءة امرأة) Lecture d'une femme, 1987 (Fata Morgana)

ـ (أحافير) Incises, 1989, (Marc Pessin)

ـ ترجم قصائد جيكور لبدر شاكر السياب إلى الفرنسية.

من صلاح ستيتيه بالعربية: ـ صلاح ستيتيه، مختارات من شعره، ترجمة كاظم جهاد (دار الآداب، ١٩٨١)

ـ الوجود الدمية، ترجمة أدونيس (دار الآداب، ١٩٨٢)

ـ تترجم حالياً أعماله الكاملة في دار القارابي.

عن صلاح ستيتيه بالفرنسية: ـ دراسات عديدة خصصت لصلاح ستيتيه في جميع المجلات المشهورة باللغة الفرنسية.

ـ خصصت مجلة Les Cahiers Obsidiane, عدد خاص، ربيع ١٩٧٩ ومجلة Les Cahiers du Désert عدد خاص ١٩٨٤.

عن صلاح ستيتيه بالعربية: صلاح ستيتيه والعناصر الأربعة ودكتور محمد السرغيني، عن دار خضر، ١٩٨٨.

وسيصدر عن صلاح ستيتيه في أيار ١٩٩٠ عدد خاص من مجلة Aporie لدراسة ادبه.

وقد ترجمت بعض أعمال صلاح ستيتيه إلى اللغات الإنكليزية، الاسبانية، الهنغارية والبرتغالية.

ـ عضو في نادي أهل القلم في فرنسا.

ـ عضو اتحاد الكتاب اللبنانيين.

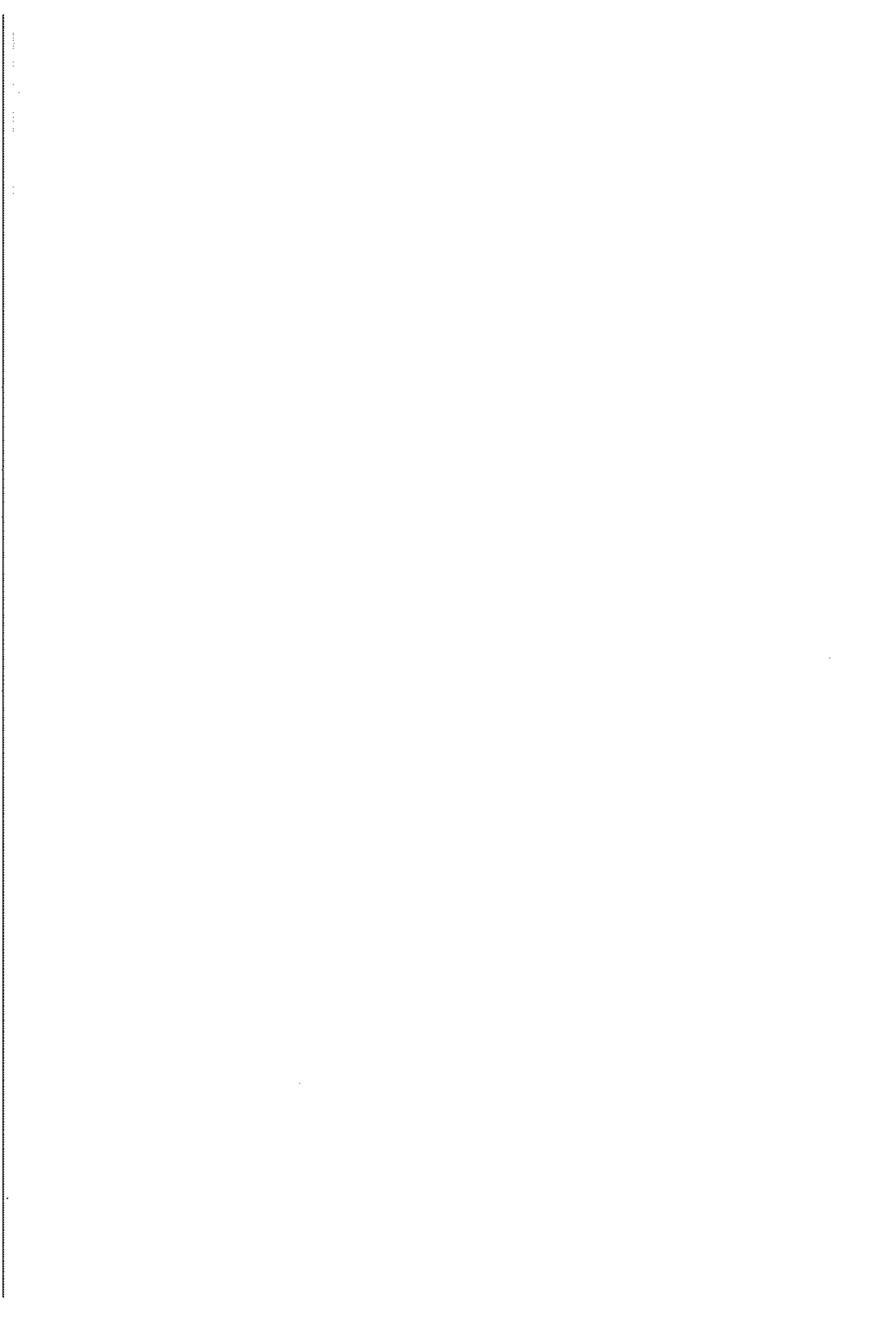
ـ عضو الاتحاد العالمي للنقاد الفنيين، رئيس قسم لبنان.

جوائز أدبية

ـ «حملة النار» ـ جائزة الصداقة الفرنسية العربية لعام ١٩٧٣.

ـ «انعكاس الشجرة والصمت» ـ جائزة «ماكس جاكوب» لعام ١٩٨٢.

الفهرس





صلاح ستيتية

« . . إن تجربة صلاح ستيتية الأدبية تجربة فذة : شاعر عربي من لبنان حكمت عليه الظروف أن يكتب باللغة الفرنسية ، فيجعل من تلك اللغة أداة طيّعة للتعبير عن جذوره ، وعن عالمه الطبيعي ، فضلاً عن معالجته لشؤون الأدب العالمي ، وبخاصة الأدب الفرنسي . وهذا دليل أن وراء اللغات ، والمعاني المرتبطة بتلك اللغات ، ووراء الحدود والثقافات المختلفة ، وطناً للشعراء ، وطناً نقياً وطاهراً ، يصبو إليه شعراء العالم بأسره ، من منطلق ارتباطاتهم اللغوية والثقافية ، لكي يدركوا ما يسميه صلاح ستيتية « جوهر الوجود » . من هؤلاء الشعراء من يبلغ حدود هذا الوطن المنشود ، ومنهم من يسقط قبل بلوغها ، فيعذر ، كما يقول امرؤ القيس .

وقد أثبت صلاح ستيتية ، في شعره ونثره . أن أصداء المعاني الانسانية الكبرى تتقارب ، في العديد منها ، وتلتقي ، دون أن يعيق تقاربها والتقاءها أي نوع من أنواع الحدود ، مادية كانت أم معنوية .

ولا بد لعالمنا العربي ، في سعيه إلى تعميق الحوار مع الثقافات العالمية ، والشعر العالمي ، بوجه خاص . أن يزيل الكثير من الحدود لينجح في مسعاه . من هنا أهمية هذا الحوار مع صلاح ستيتية .

إنه ، على هذا الصعيد ، رائد كبير .

جواد صيداوي

